قصة الفن التشكيلي

الجزء الثاني

العالم الحديث

تأليف

محمد عزت مصطفي

الكتاب: قصة الفن التشكيلي (الجزء الثاني : العالم الحديث)

الكاتب: مُحَمَّد عزت مصطفي

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

مصطفي ، مُحَمَّد عزت
قصة الفن التشكيلي (الجزء الثاني : العالم الحديث)/ مُحَمَّد عزت مصطفي
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٣٥٠ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ١ – ٢٢٧ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨ (ج٢)
أ – العنوان رقم الإيداع: ٩٧١٤ / ٢٠٢١

قصة الفن التشكيلي

الجزء الثاني

العالم الحديث

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

كان الفن وما زال أداة التعبير الهامة عن المشاعر والأفكار والمعتقدات، والفن في تعبيره عن ذلك إنما يتجاوب ويتفاعل مع الناس والبيئة وفي التقاليد والعادات، وإنه لمن الحساسية بحيث يعكس آثار التطورات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية، ويعرض نتائج تفاعلها الحي في آثاره على اختلاف أنواعها.

وليس أدل على ذلك مما نراه في مخالفات البدائيين بكل مكان من آثار صراعهم مع الطبيعة والكائنات، وفي فنون الحضارات الأولى بمصر والعراق وسورية والهند والصين من مظاهر تجسيد المعتقدات والمعبودات ورواية الأحداث، وفي فنون الإغريق والرومان من عرض للفلسفات أو تعبير عن مشاكل الإنسان في أشكال تمجد صور الجمال.

وحتى في القرون الأولى من المسيحية كان الفن بالغ الصدق في تعبيره عن الزهد والورع، كما كان مخلصة في استجابته للنهضة العربية خلال حكم المسلمين الزاهر بكافة أنحاء الوطن العربي، فلما تحولت الشعلة من أيدي العرب إلى الأوربيين– إبان عصر النهضة– ظهرت آثار الفن العظم– بين أبنية وتماثيل وصور بإيطاليا وغيرها من شعوب أوربا– وبخاصة منذ كف رعاة الفن عن التدخل في شئونه، ورضوا بأن يشجعوا على الإبداعية في غير ما إملاء على الفنانين، كما كان يجرى العرف من قبل في القرون الوسطى.

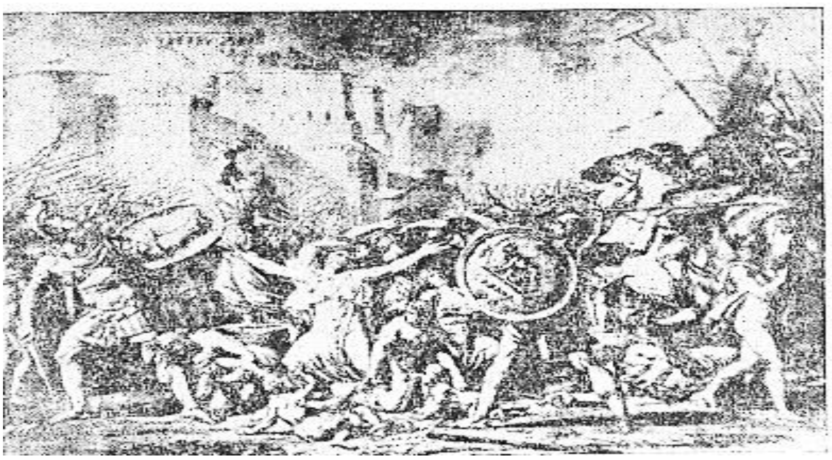
* * *

وتعزي نهضة الفن التشكيلي بأوروبا في تلك الحقبة إلى الاهتمام بدراسة

آثاره من الحضارتين الإغريقية والرومانية، ولكن موجة الحياة المتتالية ما لبثت أن خلعت على إنتاج الفن– منذ القرن السابع عشر– آثاره من السطحية، فأصبح ضربة من التنميط، دون تفهم لأهدافه الإنسانية أو تعمق في جوهره الكامن، واستحال الفن بهذا إلى نشاط تزييني يستجيب لأذواق مجتمع تتنازعه عوامل طارئة، وكان حكم الفرد وسلطان الطبقة من تلك العوامل التي أحالت الفن من صفته كنشاط إنساني وكرسالة نابعة من عقيدة إلى حرفة قائمة على الخبرة العملية فحسب، تستجدي المال وأصحاب السلطة من أجل العيش.

* * *

وعندما قامت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وانهار النظام الملكي الذي كان يحتكر الموهبة ويتبنى الفن الأناني، قاد المصور "دافيد" الحركة الفنية الجديدة، ورسم طريقها بالسير على هدي الأمجاد اليونانية والرومانية (شكل ١)، ولقد ساعد نجاح علماء الآثار من قبل في الكشف عن نماذج منها في أطلال مدينتي "هيركولانوم" و "بومبيي" على استلهام قواعدها، وأسفر ذلك عن اتجاه أغلب فناني العصر إلى احتذاء أشكالها ومضامينها، وكان ٦ غ«كانوفا » مثال إيطاليا الكبير قد أعطى المثل الحى على جمال القيم الكلاسية في آثاره البارعة التي نحتها لمختلف الأغراض في عصره.



(شكل ١) معركة السابين للمصور "دافيد" – دراسة تمهيدية

... وفرض "دافيد" النقل عن آثار الإغريق والرومان أمرًا حتمًا للتربية الفنية، ودعا معاصريه إلى توخي الوضوح في التعبير عن الواقع في ترفع عن عرض المشاهد الدامية وبأسلوب يحرص على الخط الرصين والرمز بشكل الإنسان– في حركات ووضعات نبيلة تتجنب العنف– إلى مختلف الموضوعات التاريخية والمعاصرة.

ومضى "دافيد"– زعيم الكلاسية العائدة– عن الحياة ليخلي مكانه لتلميذه "أنجر" الذي واصل دعوة أستاذه في دقة بلغت حدا كبيرة من التزمت، وكان ذلك التلميذ الوفي يعبر بالرسم عن أهم خصائص فن العصر، إذ كان يعتبره شرف الفن وثلاثة أرباع ونصف ما يؤلف جوهر التصوير...

ولكن الكلاسية العائدة أخذت تفقد مكانتها بتزمته في التزام الدقة المتناهية في رسم تفاصيل الأشياء، وفي الاهتمام بإبراز استدارة الأشكال وتطبيق قواعد المنظور والتشريح، وفي اتجاهه بذلك إلى الإيهام بطبيعة المكان والمادة....

ومن هنا يبدو أن نزعة طبيعية في الفن كانت توشك على القيام كمذهب

في خاص، وأن هذه النزعة أخذت تتحول تدريجيًا إلى ضرب من عبادة الطبيعة، وفي هذا كان "أنجر" يقول: "إننا إذا فقدنا الاحترام الواجب نحو الطبيعة، وإذا ما اجترأنا على التهجم عليها في آثارنا، فكأننا كمن يرفس بطن أمه".

ولكن "أنجر" إذ يعبر عن ولائه للطبيعة إنما كان يمزج ذلك الولاء بالتطلع إلى مثل أعلى، فيردد نصائحه لأتباعه بقوله:

"لا تتلفتوا إلى اليمين أو إلى اليسار، ولا تنظروا إلى أسفل– نحو الأرض كالخنازير التي تبحث في الطين– بل امضوا ورؤوسكم متطلعة إلى أعلى.. إلى السماوات..".

والواقع أن حركة الردة إلى فنون الإغريق بفرنسا حينذاك كانت من طبيعة طارئة– ولم تكن نتيجة تطور طبيعي– إذ تناولت موضوعات كان أغلبها من رحى المثاليات الأبولونية، عن طريق التأثر بالآداب اليونانية القديمة أو الفرنسية المعاصرة أو من وحي الأحداث السياسية الجارية، ولقد أسفر تحجر آثار الكلاسية العائدة في قوالب ثابتة عن ثورة بعض الفنانين عليها كرد فعل لجمودها، وكان ذلك في صورة اتجاه جديد يعرف باسم المذهب الروماني، وكانت هذه الثورة مظهرة لتبرم هؤلاء الفنانين بقواعد الرسم المحددة، وبالمنطق الذي لا يشارك في تحريكه حس أو وجدان، وبالجمود الذي حرم أغلب آثار الكلاسية العائدة القدرة على التعبير العميق عن مضمونه.. ثم أين الخيال وعالمه من تلك الآثار، وهو الذي يجعل من عرض مشاهده شيئًا مثيرًا ومؤثرًا، كما يبلور صيغ التعبير عنه في لغة قادرة على مخاطبة النفس، ويتيح للفنان في ذات الوقت أن ينطلق محلقًا في آفاق الخيال، وأن ينفس عن آلامه وأن يعلن عن آماله، وأن يستخرج من أعماقه أعذب الذكريات وأشدها مرارة بآن واحد.

* * *

ونجحت الرومانتية في الحد من سيطرة الثقافة الإغريقية على عقول أهل العصر، وساعد على ذلك مطالبة الشعب الفرنسي زعماءه بعودة النظام الجمهوري- بعد النكسة الأولى لظهوره مع الثورة- فأخذ التصوير وجهته نحو استخدام مشاهد الطبيعة وعرض صور الأحداث بالوسائل المعتادة في الزمن، واستلهام المشاعر الثائرة، ومن ثم كان ارتياد عوالم الخيال والحد من الرمز بالجسم الإنساني إلى الأفكار والمشاعر في آثار الفن التشكيلي.

واندفعت الرومانتية مع أحداث الثورة لتصور مشاهد الكفاح ولتمجد البطولات من كل عصر- بما في ذلك بطولات القرون الوسطى- باقتباس موضوعها من الشعر أو القصة، أو باستلهامها من الواقع، وكانت بذلك إنما تعني بالتعبير عن المضامين العاطفية بلغة الوجدان، لا عن الواقع الخارجي بلغة المنطق، وساعد على شيوع النزعة الرومانتية- بكافة أنحاء العالم- انتشار الأفكار الجمهورية، كما ساعد ذلك على توجيه الأفكار نحو الجماهير.

وأضافت الحملات التي وجهها نابليون إلى الشرق قيمة جديدة إلى فن التصوير، فظهرت تلك اللوحات التي رسمها المصورون المستشرقون والتي تناولت مختلف الموضوعات من وحي الشرق وعاداته وأجرائه وأضوائه، والتي تعرض المشاعر بحالة ملحوظة من التدفق والعنف.

والرومانتية إذ تتجه في التعبير عن الواقع الداخلي على ذلك النحو، إنها تنشد واقعًا أكثر حيوية وإثارة للنفس، وإنما تنشئ ذلك الواقع من صور الخيال المحمل بمشاعر الألم والأمل ومن عالمه المتألق بأزهى الألوان وأشدها اندلاعًا والمنفعل بأعنف الحركات وأكثرها دينامية.

وبهذا كانت ثورة الرومانتية ثورة على الهدوء الكلاسي وعلى المنطق، وثورة على الرسم الدقيق وقواعد المنظور والتشريح وغير ذلك مما كانت تتوسل به

الكلاسية للإيهام بالمكان والمادة، ثم كانت إلى ذلك تمجيدا لفكرة رسم المناظر الطبيعية وكل ما يمثل قوى الطبيعة في احتداماتها، وتسجيل مشاهد النضال الإنساني بدمائها وأهوالها.

ويعد المصور "ديلا– كروا» عاهل الرومانتية الأكبر، إذ أدت جهوده في بث الحركة والرواء بآثار التصوير إلى القضاء على نفوذ "دافيد" وتلميذه "أنجر" كما عبدت الطريق لظهور أشهر مذاهب الفن المعاصر فيما بعد..

... على أن الرومانتية بالغت في ثورتها على التقاليد الكلامية– التي لم تكن كلها خطأ– وأمعنت في الترفع عن المشاركة لواقع الحياة والمضي مع الأحلام في تصوير عالم من الخيال ينسى الإنسان فيه هموم الواقع المرير، وكان "ديلا– كروا" زعيمها يندد دائما بالدقة الباردة، التي تتمثل في آثار الكلاسيين، ويزعم أنه (بغير جرأة– حتى التطرف– لا يوجد جمال).

وكان "ديلا– كروا" يشاطر أديب العصر "بلزاك" الرأي في أن واجب الفنان هو التعبير عن الطبيعة لا نقل صورها، موضحا أن المقصود بهذا هو (التقاط الروح والنفس وماهية الأشياء والمخلوقات).

والنزوع إلى رسم المناظر الطبيعية يرتبط إذن بالمذهب الروماني، كما يمهد السبيل لمولد مذهب جديد هو مذهب (الواقعية)، ولكن الخلاف بين المذهبين يتلخص في أن الأول يعتمد على الخيال بصفة أساسية ولا يلتزم بالموضوع، أما الثاني فلا يعترف إلا بالأشياء المرئية التي تتكشف للفنان عما فيها من جمال– لأن الجمال شيء نسبي للزمان الذي يعيش فيه– أما المجردات غير المنظورة فليست من شأن المصورين.

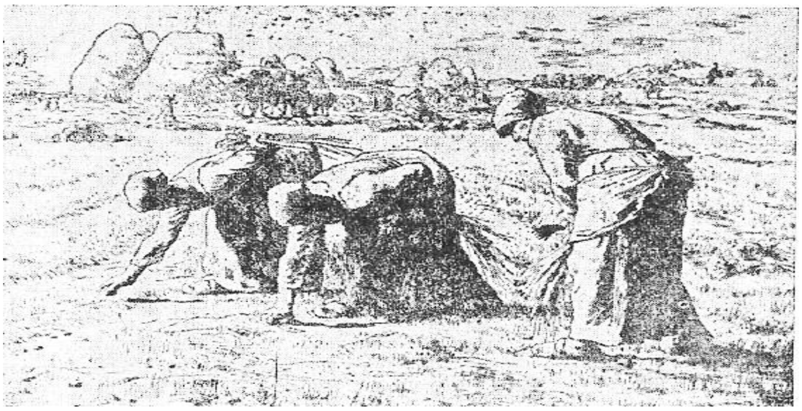
ولقد كانت الواقعية بمثابة رد فعل للرومانتية– كما كانت تلك الأخيرة رد

فعل للكلاسية- فظهرت كاتجاه في الفن تحت تأثير بعض الأحداث الاجتماعية التي وقعت خلال القرن التاسع عشر، بل كثيرًا ما اعتبرت من المذاهب ذات الطابع السياسي المرتبط بالتيارات الاشتراكية، ذلك أنه ما أن جاءت الجمهورية الثانية بعد سقوط نابليون الأول حتى انتشرت الأفكار الديموقراطية، وحتى نشأ الجدل حول النظريات الاشتراكية، ونشأ في ظله الجيل الذي روج لتلك النظريات واعتنقها، وكان أن ظهر معه الفنانون الذين يؤمنون بحق كل إنسان في الحياة، كما يؤمنون بأن كل ما في الطبيعة جميل، ومن هنا كان المصور "كوربيه" أول من بلور للواقعية مفهومها، حين قرر أن الفنان يجب أن يتجه إلى الجماهير فيعالج مشاكلها، وأن يتخذ موضوعه من أحداث الحياة اليومية الجارية، وأن يستبعد من اهتماماته كل ما هو خاص في الفن، ولقد استطاع هذا الفنان أن يفرض زعامته على المصورين، وبخاصة منذ أنيط به أكبر منصب في الفنون بعد إعلان الجمهورية الثالثة.

والواقعية تقترب في أسلوب الأداء من الكلاسية وإن عارضت مثلها- بحيث كان أساسها انكسار تلك المثل – ذلك أنها تعتبر الواقع المثل الأعلى للفنان، ولكن "كوربيه" كان يدرك ذلك الواقع في عمق، بحيث عبر في لوحاته عن واقع داخلي إنساني، لا مجرد واقع سطحي فوتوغرافي، وكان في تناوله للطبيعة إنما يخلع عليها سحرًا لا يقل في إثارته عن سحر الخيال، فصور في لوحة "كاسري الأحجار" آلام العمال وشقاءهم دون أن يستسلم لدوافع الخيال أو رؤي من أحلام، بل كان ينظر في تركيز إلى الواقع، وإلى ما يدور من حوله، وكان ملونة جسورة يسعى إلى خلق الجو بتطبيق الدرجات المختلفة من الألوان أو مزجها ببعضها ببعض للإيحاء به عن طريق الضربات الخشنة من الفرجون أو بالسكين المحمل بالعجائن اللونية الدسمة.

وبهذا فتح "كوربيه" لمصوري "مدرسة الهواء الطلق" وللانطباعيين- الذين مضوا بعد قليل يعالجون التصوير في الخلاء عن مشاهد الطبيعة مباشرة ومن وحي الحياة اليومية- الطريق الجديد، فضوا يسجلون رقصات الضوء المتحرك معنيين بالتعبير عن الجو المشحون بالهواء، والذي يتيح لهم أن يروا الضوء من خلاله، كما يتيح لهم إبراز الإحساس بضرب آخر من المنظور "الهوائي"- بدلًا من الخطى، عن طريق توزيع الألوان بدرجاتها المختلفة.

ولقد اجتذبت تلك الوجهة أكبر عدد من فناني العصر، فساروا نحوها يصورون الحقول والمروج النضرة، يسعى فيها البشر والحيوان، معبرين فيها عن عظمة الطبيعة ورحابتها، وكان "مييه" في مقدمة أولئك الذين تغنوا بجمالها، ووجدوا في رحابها الأمن والسلام. (شكل ٢).



(شكل ٢) الحصاد للمصور "مييه" – دراسة تمهيدية

* * *

ويؤرخ ظهور المذهب الانطباعي مبدأ اهتمام المصورين بتسجيل المظاهر المتغيرة في الطبيعة، كما يؤرخ مولد فكرة تحليل الضوء إلى عناصره الجوهرية، بحيث نرى الأشياء في لوحاتهم وقد انحلت في مجموعة من الألوان لا تكاد العين

تراها، وبلغ من اهتمام أولئك المصورين بهذا أن أكدوا على دراسة شتى النظريات العلمية التي تناولت الضوء والألوان بالبحث والتحقيق.

ومن الواضح أن ذلك الاتجاه كان يفتح الطريق أيضًا للكشف عن الأنواع الجديدة من القيم التشكيلية، كما يكشف الفنانين على إمكانيات جديدة في التصوير، ويهيئ لتطوير أساليب الأداء، باستخدام اللمسات السريعة والضربات المركزة بالفرجون، بغية الحصول على تأثيرات قوية وسطوح زاخرة بالأضواء والألوان ذات ملامس مثيرة.

* * *

ولكن الانتقال من مرحلة التصوير في الخلاء إلى الانطباعية كانت تصاحبه تلك المحاولات الجهيدة التي يستلزمها التطور الحتمي خلال مراحل النماء، ولقد اضطلع "رمانيه" بأكبر جانب من تلك الجهود التي هيأت للتصوير أن يتحول عن تقاليد المرسم التي ظلت واجبة الاحترام حتى ظهور المذهب الواقعي وإلى أن تم الخروج إلى الخلاء بصفة نهائية، ذلك أن "مانيه" عرض لوحته المشهورة (الإفطار على العشب) عام ١٨٩٣ وبها تظهر فتاة تجلس عارية جنبًا لجنب رجلين بملابس العصر، وعلق عليها الإمبراطور نابليون الثالث– عندما شاهدها بالمعرض– بقوله: "إن مانيه يهاجم الحياء بهذه الصورة".

وتساءل أحد النقاد بصددها بقوله: (أهي مزحة سخيفة أم تجريح مؤلم؟) كما قال فيها أحد المصورين: "إن هذه العارية ستهب لارتداء ملابسها بعد ما أصابها من جلوسها على العشب البارد!!"، وتساءل آخر: "عما دفع فنانًا من طراز "مانيه" إلى اختيار هذا اللون من التأليف التافه...".

... كان "مانيه" يصبو إلى تصوير جسم عار، وكان يريد أن يكسبه شفافية الجو، ولكن المجتمع الذي ألف فحسب رؤية الأجسام العارية في اللوحات التي

تتناول موضوعًا أسطوريًا كلوحات "بوجيرو" و "كابانيل"، رأى في لوحة– الإفطار على العشب– خروجًا على تقاليده، فثار على موضوعها، كما ثار على الأسلوب الذي اتبعه الفنان في إخراجها، واستنكر شدة التباين بين ألوان الروض القاتمة وألوان الأجسام الفاتحة واتساع السطوح ولمسات الفرجون العريضة. واشتد سخط المجتمع على الفنان حين قام بعرض لوحة تالية بعنوان "أولمبيا" التي صاح أحد الكتاب حين رآها: "من أين أتى بهذا النموذج القبيح.. ما هذه الجارية ذات البطن الأصفر...؟".

ولم يسع الفنان إلا الجواب على ذلك بقوله: "إني أصور الأشياء التي أراها وبأبسط الوسائل، لقد رأيتها فصورتها".

ولكن "مانية" كان من الذكاء والجرأة واليسر المالي بحيث ظل يقاوم سخط النقاد في إصرار، ولقد حظى بفضل ذلك بالزعامة على أكثر الفنانين الذين انتهوا إلى اعتناق الانطباعية، وقد ساعدته على المضي في طريقه صداقته لأعظم رجال السياسة حينذاك مثل "كليمنصو" ولأكبر أدباء العصر مثل "بودلير" و "زولا"، كما أعانته على تكوين منهاجه الفني دراسته أهم آثار الفن التشكيلي من عصور الازدهار بمتحفات العالم، وبهذا ظل وفيًا لتقاليد الفن العظيم وبمبادئ الواقعية وبزعيمها، حريصة على استخدام التباين لتكون الظلال– من الأسود والبني والرمادي– أقوى ظلًا، والأضواء من الدرجات الزاهية أشد تألقًا، وعلى اتباع أساليب التأليف التي تبرز الإحساس بالسعة والرحابة، ولقد استخدم كل ذلك في تمثيل موضوعات من وحي الحياة اليومية حتى عرف باسم مصور الحياة الحديثة.

* * *

والانطباعية الخالصة تتجلى في التضحية بالموضوع من أجل الشكل، كما

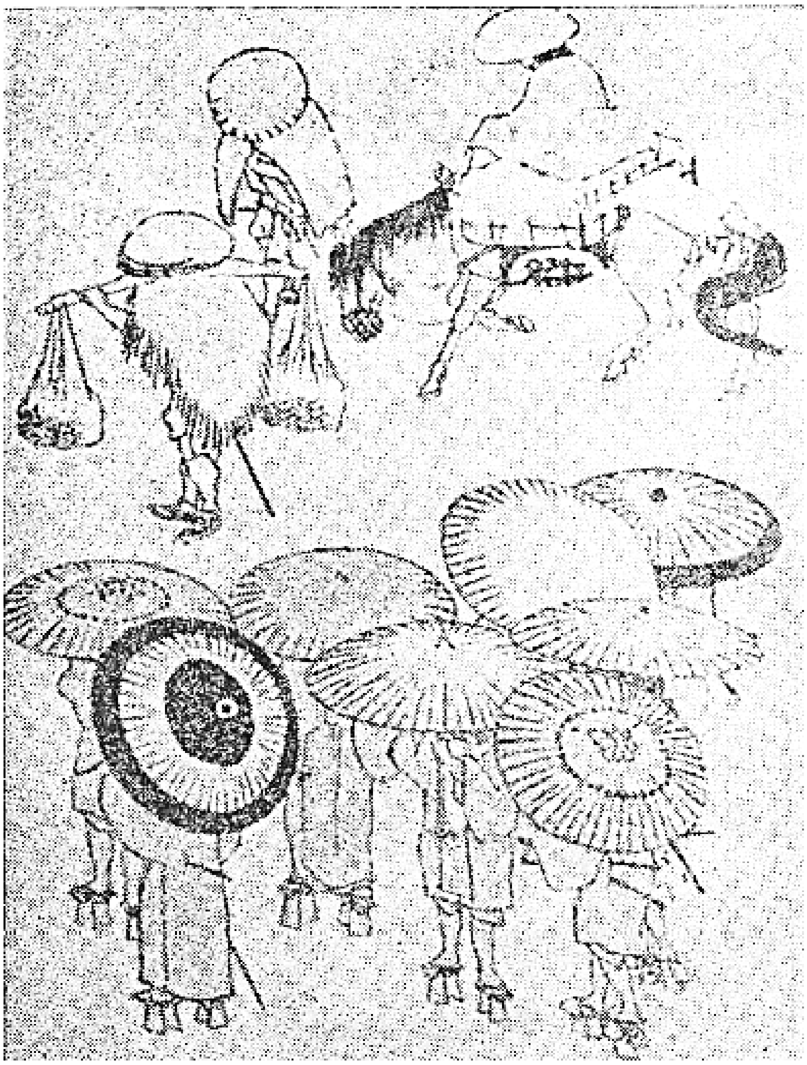
تمثل تحولًا ظاهرة نحو الطابع الموسيقى، فهي على حد قول "شميدت": "علمت فن التصوير على الغناء، وجعلت من المصور موسيقيًا مغنيًا.."، وهي تعد إلى ذلك نقطة البدء في الفن الحديث، وكان انتشارها على يد جماعة من الفنانين الشبان. وتعزي نشأتها إلى عوامل كثيرة، منها نزوح الفنانين إلى مدن الموانئ للتصوير- حيث يتجلى النور في أبهى حلله وتفضي البحار بأجمل أسرارها - ومنها تدفق التحف الشرقية على أسواق الغرب- ومن بينها تلك الأقمشة اليابانية ذات النقوش زاهية الألوان- والرسومات المطبوعة على قوالب من الخشب رائعة التكوين، وكان لها أعمق الأثر في توجيه الفنانين الشبان إلى الأخذ ببساطة تكوينها وطرافة أشكالها، ومنها أيضًا اتجاه هؤلاء الفنانين الشبان إلى الدراسة بالمعاهد الفنية الحرة التي لا تلزم باتباع قواعد محددة في الدراسة الفنية- كمعاهد (جيليان وشومبير وكلير وسويس)- واهتمامهم بمناقشة النظريات في جو تسوده روح الأخوة والزمالة بالمقاهي الصاخبة التي كانوا يغشونها بباريس أو بأماكن الاستجمام الهادئة بالمدن الصغيرة مثل مدينة "هنفلور" التي ظهرت فيها جماعة القديس سمعان.

وكان "مونيه" على رأس أولئك الفنانين الذين جمع بينهم الإعجاب بالبحار والنور، كما جمع بينهم الفقر والنضال من أجل العيش، ولقد كان اكتشاف موهبته الفنية على يد المصور "بودان" - ابن مدينة "هنفلور"- إذ التقي به فيها ذات يوم ووجه إليه النصح أن يعدل عن رسم الكاريكاتير ليتفرغ لتصوير المناظر والطبيعية. وكان "بودان" نفسه من أكثر المصورين توفيقًا في التعبير عن جمال البحار ومناظر الشواطئ، وقد أعرب له الفنان "كورو" عن إعجابه بصوره قائلًا: "إنك خير من رسم السماء". كما أكد "بودلير" أنه يمكن التنبؤ بالفصل والساعة والهواء في لوحات "بودان"، وكان "مونيه" يحمل له أحر مشاعر

الاحترام ويعترف له بالدين العميق، إذ كان بالنسبة إليه "كحجاب انشق فرأى وفهم ما هو التصوير".

ولكن "مونيه" كان يدين أيضًا بالكثير من خصائص قدراته لمصور هولندي يدعى "جونكيد"، وكان هو الآخر من أشهر مصوري المناظر بالألوان المائية رغم ما تعرض له من تجارب قاسية انتهت بها حياته عام ١٨٩١ فمات– على حد قول "مونيه"– من أجل الفن.

وكان "بازي" من بين المصورين الذين شاركوا جماعة القديس "سمعان" مناقشاتهم الصاخبة بمزرعة السيدة "توتان" في مدينة "هنفلور"، ولقد أسفر الجدل بين هؤلاء جميعًا حول الفن ودوره في العصر الحديث عن أفكار جديدة كان يعززها ما يدور من نوعها بين أمثالهم بمقهى "جيربوا" بباريس، والتي لعب فيها الرسام "براكموند" دورًا هامًا منذ فسر طوابع الرسومات اليابانية المطبوعة (شكل ٣)، مما كان له أكبر الأثر في تمهيد السبيل لانتصار الانطباعية التي يعزو "فان جوخ" انتشارها بأوروبا إلى أخذ فنانيها عن تلك الرسومات، والتي بلغ الإعجاب بجمالها إلى حد جعل "فان جوخ" يفكر في السفر إلى اليابان لاستقاء خصائصها من منابعها الأصلية، وخاصة بعد أن عاد "ت– دوريه" منها إلى باريس يقص على هؤلاء الفنانين ما رآه فيها من عجائب الفن والطبيعة، غير أن "تولوز– لوتريك" أقنعه وقتئذ بالعدول عن فكرته فنزل عنها.



(شكل ٣) كروكيات للرسام الياباني هوكوساى

* * *

... أسهمت الأحداث التي اكتنفت تلك المرحلة من تاريخ الفن الحديث في شيوع المذهب الانطباعي وانتشاره بين المصورين، وكان منها اختراع آلة التصوير الشمسي.

وظهر للكاميرا رواد وهواة بباريس وقتئذ، كان من بينهم "نادار" الذي ورد ذكره في أكثر من موقف من تاريخ الانطباعية، والذي وصل باستخدام الكاميرا في تصوير الأشخاص إلى درجة حققت في التعبير أدق خصائصهم.

ولقد بلغ من تأثير الكاميرا على الانطباعيين أن أخذوا عنها الصفة اللحظية للتسجيل، كما أدت علاقتهم بـ "نادار" إلى حد تقدم داره إليهم ليقيموا به معرضهم عام ١٨٧٤ عندما رفضت الأكاديمية عرض أعمالهم بالمعارض الرسمية، مما جعل "مونيه" يشيد بهذا الجميل بقوله: "نادار العظيم الطيب كالخبز...".

وكان من الأحداث الهامة التي أسهمت في انتشار الانطباعية أيضًا ما ترتب على استسلام نابليون الثالث في موقعة "سيدان" من تفرق روادها، إذ اشترك البعض منهم في أحداث تلك الفترة أو قتل في المعركة، وفر البعض الآخر إلى لندن، وكان "سيسلى" و "بيسارو" و "مونيه" من ذلك الفريق الثاني، وقد أتيح لهم أن يروا عن كثب لوحات مصوري المناظر بالمتحفات الإنجليزية وأن ينفعلوا بأساليبهم المتحررة، وكان "بيسارو" أكثرهم انفعالًا بها، حتى لقد عد زعيم الانطباعية الأكبر رغم ما كان للمصور "مونيه" من تأثير في ازدهارها.

ثم دخلت الانطباعية في مرحلة جديدة عالجت فيها الألوان على أسس علمية ينهض فيها تركيبها وفقًا لنظرية العالم "شفريل" عن الألوان، وبهذا أيضًا اتجهت الانطباعية إلى الالتزام بالنظريات العلمية في تطبيق الألوان بدلًا من الاعتماد في ذلك على مجرد الحساسية.

ويعد المصور "سيرا" من أكثر الداعين للأخذ بهذا الاتجاه، ولقد أسفرت جهوده العملية في هذا الصدد عن ظهور التنقيطية ويسميها البعض بالانطباعية العلمية.

* * *

... يتضح مما سبق أن خروج الفنانين من المراسيم إلى الخلاء كان من العوامل التي ساعدت على وقوع أهم التطورات في أساليب التصوير، ولقد تجلى ذلك في خروج بعض المصورين إلى قرية "باربيزون" لتسجيل مشاهدها الجميلة مثل : "ت– روسو" و "دوبيني" و "كورو" و "مييه"، أو إلى بلاد الشواطئ لتسجيل انعكاسات الضوء على المياه، مثل "مونيه" و "بودان"، أو التردد على مراكز التجمع لدراسة العادات والطباع والانفعالات من الواقع المباشر مثل "دومييه" و "دوجا" (شكل ٤)، ولقد ظلت أساليب هؤلاء الفنانين تسير في اتجاهات متباينة– رغم ما كان بينها من وحدة في الهدف– حتى تبلور للانطباعية مفهومها التشكيلي على أسس كان أغلبها من تأثير العلم، فكان أن أقبل المصورون على دراسة الضوء وتحليله والألوان وتركيبها وفقًا للنظريات العلمية وأخصها نظرية التكامل.

والرأي في هذا يتلخص في أن ألوان الطيف السبعة– وهي البنفسجي والأزرق النيلي والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر– هي الأصل في ألوان الأشياء جميعها، وأن ثلاثة منها جوهرية وهي الأحمر والأزرق والأصفر، تنفرد باستحالة تركيبها من أية ألوان، بينما يمكن تركيب الأخرى، وهي الأخضر من الأزرق والأصفر، والبرتقالي من الأحمر والأصفر والبنفسجي من الأزرق والأحمر. ويعد كل لون مركب على النحو سالف الذكر مكملًا للون الثالث الباقي من تلك الألوان الثلاثة الجوهرية، وبهذا عمد الانطباعيون إلى توقيع ظلال بنفسجية في الفراغات التي يغلب عليها اللون الأصفر، كما تعمدوا بث الزهور من اللون الأحمر وسط الرياض الخضراء وهكذا.....



(شكل ٤) راقصات للمصور "درجا"

ووجد الانطباعيون بعد قليل متعتهم الكبرى في تسجيل انعكاسات الضوء على صفحة المياه وامتداداته على البسط السندسية بالحقول والرياض، متوسلين إلى ذلك بلمسات خاطفة، من الفرجون، وقد تنوعت أشكال هذه اللمسات فكانت نقطًا وخطوطًا أو كالشرائط أو الشعل، تبعًا لأسلوب كل فنان، ورسم "بيسارو" أجمل لوحات على ذلك النحو بريف "بونتواز" متأثرة بأسلوب "كورو" المصور الشاعري الرقيق.

وتعزي تسمية ذلك المذهب بالانطباعية إلى المعرض الذي أقيم عام ١٨٧٤ ببيت "نادار"، وكان من بين المعروضات لوحة للمصور "مونيه" رسمها من نافذة غرفته أثناء شروق الشمس بمدينة "الهافر" معبرة فيها عن انطباعه اللحظي بصدد المنظر، فلما رآها الناقد "ليروى" كتب يندد بركاكة أسلوبها وبعنوانها السخيف (انطباع) وراح يسمى "مونيه" وزملاءه بالانطباعيين ويتهمهم بالجنون وبالعجز عن مجاراة الأساليب الفنية الجادة.

على أن الانطباعية كانت علامة على الطريق الذي أوصل فن العصر

الحديث إلى التجريد، فلقد خلصت التصوير من سيطرة الأدباء والفلاسفة باتجاهها إلى الأخذ عن الواقع لا عن الأشعار، وقضت على ما كان يحتله الرسم من مكانة في الصورة، كما قضت على الظلال المعتمة التي كانت تغشاها، ووجهت إلى بناء الأشكال بالألوان على أسس علمية، ومن هنا كان الانطباعيون يرون صور الأشياء كلها من خلال الألوان، وبهذا علمت الانطباعية فن التصوير على الغناء. وجعلت "مونيه" يقول: "إني أصور كما يغرد عصفور".

* * *

وأدى انفصال التصوير الانطباعي عن القسم الأدبية بفرنسا إلى ثورة الكتاب عليه، فكتب "زولا" قصة رمز ببطلها إلى "سيزان" كفنان فاشل، ووصف الانطباعيين بأنهم يتلعثمون دون أن يستطيعوا النطق، كما كتب "هويسان" يؤكد أن أعمالهم تفسر تجارب الطبيب "شاركو" في الهستريا، وكتب "وولف" في جريدة الفيجارو عن معرض الانطباعيين الثاني ينعي حظ شارع "لوبيتييه" الذي مني بحريق الأوبرا ثم ما لبث أن أصيب بإقامة معرضهم فيه، كما نشر ناقد جريدة باريس يقول في لوحاتهم: "إننا نتسلى برؤية تلك البراري البنفسجية والأنهار الحمراء والجداول السوداء والنساء الصفراوات والأطفال الزرق"، وتنكر "بودلير" للمصور "مانيه" بعد ما كان بينهما من ود متبادل، فيخاطبه بقوله "أنت تشوه الفن".

ووصلت الخصومة بين الانطباعيين والمجتمع الباريسي إلى أوج احتدامها في حفل أقيم بباريس لبيع لوحاتهم عام ١٨٧٠– فرفع بعض الحاضرين عصيهم ومظلاتهم مهددين، ولكن استنكار المجتمع لهذا اللون من الإنتاج الفني وسخط الأدباء عليه لم يزد الفن الحديث إلا إصرارًا في ثورته على أنهاج الفن التقليدية،

ولعل مرد ذلك على حد قول "ديلاكروا": "إن العيون ليست كلها قادرة على تذوق رقة التصوير". أو كما كان يقول "جوجان" "لأن انفعالات المصور أو المثال إنما تتصل بدوافع الحياة وبفطرته وبمعاركه مع المادة"، أو كما كان يقول "سيزان": "على الفنان أن يحذر الفكر الأدبي الذي يبعده عن طريقه الحقيقي ويدخله في تأملات لا صلة لها بالدراسة الموضوعية للطبيعة".

* * *

ثم ماذا بعد الانطباعية؟ ...

لقد وقع رد فعل لها... لقد ظهر "سيزان" الذي خلع عليه التاريخ صفة الأبوة للفن الحديث، ومن بعده ظهر العملاقان "ڤان – جوخ" و "جوجان".

وماذا استجد بهم على الفن الحديث؟ ...

لقد تبلور للفن الحديث مفهوم جديد على يد الأول، يتلخص في وجوب إبراز صفة الكتلة بسائر الأشكال الطبيعية، ووجوب البحث عن الحقيقة الثابتة التي لا تتغير، ووجوب التعبير عن طبيعة كل عنصر من عناصرها، أما الثاني والثالث فقد عرفا بتدفق قواهما الفطرية في التعبير والرمز.

وتبدى لوحات "سيزان" قدرة مقطوعة النظير في التأليف، نستشعر منها توافق يفضي إلى ما يشبه النغم الموسيقي، يستوى في ذلك تلك اللوحات التي تعرض مشاهد الطبيعة أو تقدم عناصرها الصامتة.

واللون في لوحات "سيزان" هو خالق الشكل، يبرز خصائصه في قوالب تدل على تعمقه في إدراك صفة الاستقرار والدوام بمختلف الأشكال.

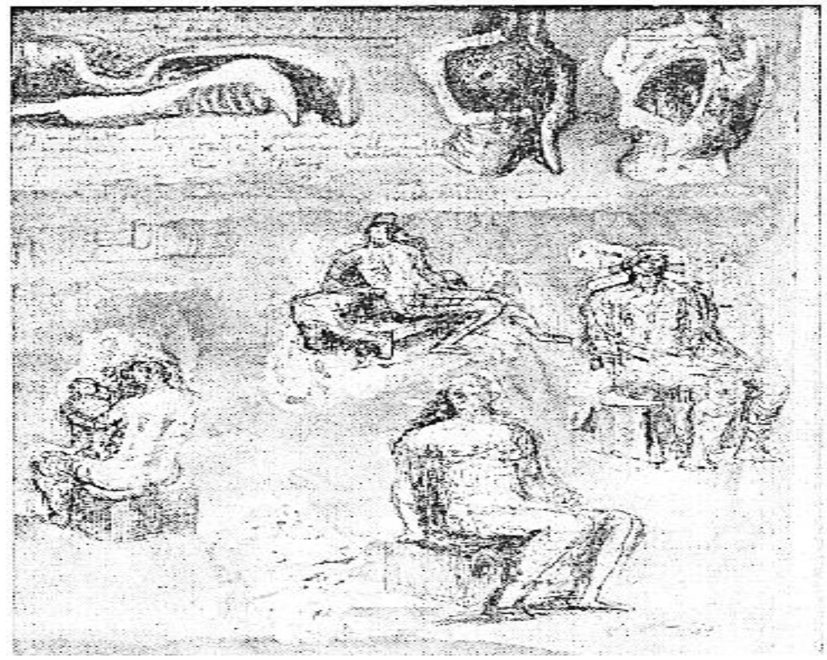
وبينما يتجه ذلك الفنان إلى التصوير بأقصى ما وسعه ذهنه من تفتح، إذا بالمصور "فان– جوخ" يتوسل للتعبير عن أرق المشاعر الإنسانية وأشدها

احتدامًا بفطرته السليمة وفي تلقائية أصيلة رغم ما أصابه من آثار الصراع العنيف في حياته، وإذا بالمصور "جوجان" يهرع إلى البيئات الفطرية حيث تسلم غرائز الإنسان من التخريب بفعل الحضارة الزائفة ليعيش على البساطة بين سكان جزر المحيط الهادي، وليرمز إلى جمالها في لوحاته بتأليفاته الرائعة.

* * *

ثم ماذا وقع للفن الحديث بعد ذلك؟ ...

إن المتتبع خطى الفن الحديث منذ بدأ القرن العشرين يضل السبيل بين تياراته المتشابكة، وليس أفضل في رأيي لتفهم دوافعها من أن نعود إلى الفن نفسه ومدى تأثره بما يسود كل عصر من عوامل اجتماعية، وخضوعه لحتميات التطور التاريخي.



(شكل ٥) دراسات للمثال مور

لقد أخذ الجدل التقليدي حول الفن– بوصفه نشاط إنساني مستقل عن المؤثرات العقائدية والأخلاقية والحضارية يأخذ مادته من تقاليده الخاصة ومن طبيعته الداخلية– يشتد في الآونة الحاضرة بين طائفة من الفنانين والعلماء والأدباء، ويمكن تلخيص هذا الجدل في الشعارين المتناقضين (الفن للفن) و (الفن للحياة). ويعني الأول أن الفن نشاط حر لا يتصل إلا بأغراضه الخاصة ولا يستمد وحيه من طبيعته الداخلية، مستقلًا عن مظاهر الأنشطة الإنسانية الأخرى العاملة في الحياة، وقد يشير هذا المعنى إلى يأس الفنان الحديث من الواقع والانفصال عنه وحروب منة، أما الثاني فيعني أن الفن مظهر من تلك الأنشطة متفاعل فيها.

ويبدو أن موضوع الفن– وهل يكون للفن أم للحياة– (شكل ٥، شكل ٦) يرتبط بعوامل تتصل بالعصر الحديث وبما يجري فيه من الأحداث السياسية والثورات الاجتماعية والحروب الدامية التي أشاعت القلق في النفوس وأنشأت فيها حالة من التوتر كان من نتائجها انفصال تلك الطائفة من الفنانين عن مجتمعاتها، ومن ثم نشأة تلك الاتجاهات المطبوعة بالهروبية.



(شكل ٦) برلين تمطرها الطائرات بوابل من القنابل للمصور بوجا تكين

والحديث عن الاتجاهات العابثة في هذا المقام لا يعني قط أن ما ظهر في القرن العشرين من آثار تشكيلية كان كله من ذلك النوع، فالمصور "سيزان" إذ رفض النقل عن المظاهر الخارجية للأشياء، إنما قام برفض الوسائل التقليدية في الإنتاج الفني وبعث فكرة التأليف على أساس البعدين مستخدمة دفء الألوان وبرودتها في إبراز العمق وإرساء الأشكال على معادلات هندسية تأكيدًا لجوهرها ولقد استطاع في هذا أن يعبر عن الأشكال في شدة نهضت بها إلى مستوى وجودها الفعلي، وبهذا انفتح المجال لظهور مذاهب جديدة كان من أهمها التكعيبية والتعبيرية والتجريدية.

ولقد كان النشر عن صور كهوف (لاسكو) مدخلًا آخر على مذاهب فنية أكثر جدة، من أهمها (لوحشي) الذي تزعمه "ماتيس" وكان يصبو إلى ضرب

من الرؤية يستعيد به براءة الطفولة وتلقائية الفطرة.

وفيما كان بعض الفنانين يأخذ عن البدائيين والفطريين والأطفال أساليبهم الساذجة في التعبير حينذاك، إذا بالمبادئ الاشتراكية تنشط لتلعب دورها في دفع الفن التشكيلي إلى الأمام وتقريبه من روح التطور الذي نشأ عن استخدام الآلة في الصناعة، ولقد تعاون انتشار تلك المبادئ وازدهار مباحث العلم على استيعاب المجتمع الأساليب التقدمية الفنية، فلي "ماتيس" وجماعته التي كان من بين أعضائها "روؤه" و "براك" و "دين" و "فلامينك" و "ماركيه" و "فريز" بعض التقدير، عندما أقاموا معرضهم الأول عام ١٩٠٣– وهو الذي أطلقوا عليه اسم (معرض الخريف) وشجعهم ذلك على متابعة السير في هذا السبيل، فعادوا ليقيموا معرضًا آخر عام ١٩٠٥. وكان "سيزان" و "مانيه" و "لوتريك" و "هنري– روسو" من بين العارضين فيه، وصرخ الناقد "فوكسيل" قائلًا عندما زار ذلك المعرض ورأى فيه تمثالًا نحت بأسلوب عهد النهضة "دوناتيللو بين الوحوش!!".

ولكن فن هؤلاء لم يكن نسخة من صور الأطفال أو المتوحشين، بل كان ضربة من تهذيب الأساليب البريئة للبدائيين والفطريين في وعي وإدراك بوسائلهم في التعبير عن مكنونات النفس.

واتجه "براك" و "بيكاسو" بعد قليل من ذلك إلى استخدام المبادئ الهندسية التي بشر بها "سيزان"، ومن خلال محاولاتهما نشأ المذهب التكعيبي الذي صادف ارتياح كثير من فناني الطليعة أمثال "ليجيه" و "جرى" و "جلبز" و "بيكابيا" و "ميرو".

وسارت التكعيبية في المبدأ نحو تبسيط الأشكال الطبيعية في إهمال لتفاصيلها، ثم اتجهت بعد ذلك إلى اختزال تلك الأشكال في مساحات بسيطة

مسطحة قربت آثار التكعيبيين من التجريد، ومن الفكرة التي نشرها أفلاطون منذ أكثر من ألفين من السنين عن جمال الأشكال الهندسية.

والتكعيبية تؤرخ مبدأ انصراف الفنانين عن استخدام النماذج الطبيعية في التصوير واتجاههم إلى فكرة تأليف اللوحة من عناصر يكونها الفنان على نسق خاص من لدنه، ولقد أباح بعض التكعيبين لصق قصاصات من ورق الصحف وإدخال بعض المواد الغريبة في اللوحات لإنشاء مظاهر وملامس خاصة، كما أباح البعض الآخر رسم الآلات كتعبير عن روح الحضارة الصناعية، ونشأ عن ذلك كله تأثير واضح في الفنون المعمارية والتطبيقية، فتطورت هي الأخرى وفقًا للمفاهيم التكعيبية.

وأدى انتشار التكعيبية في كثير من بلاد العالم إلى ظهور مذهب بإيطاليا لجماعة تسمى "بالمستقبليين" وكانوا يمجدون الحركة ويرون في الآلات والسيارات جمالًا يفوق جمال آلهة الإغريق... ويطالبون إلى جانب ذلك بإغلاق المتحفات ودور الكتب وتطهير الفنون من الأساتذة المحترفين ومحاكمتهم، وكان المصور "بالا" والمثال "بوتشوني" من أبرز أعضاء تلك الجماعة التي وجدت أنصارًا لها في بيئات فنية عدة ببعض بلاد العالم.

وأعقب "المستقبلية" ظهور مذهب الصفائيين، ومن أنصاره "أوزانفان" والمهندس "كوربيزييه" وكانا يمجدان الهدوء ويتجهان بأنظارهما إلى الماضي على عكس المستقبليين الذين كانوا يشيدون بأهمية إبراز خصائص الحركة في الكائنات وبرنون بأبصارهم إلى المستقبل.

وأصبح التجريد مذهبًا فنيًا معترفًا به منذ قامت جماعة من المصورين يمارسون نشاطهم خلال الربع الأول من القرن الحالي– مثل "كاندينسكى" و "موندريان" و "ماليفتش"– ويعبرون في آثارهم عن الرغبة في إبراز مشاعرهم

الذاتية واستخدامها في تكوين الصور، كما يعبرون بها عن المعارضة الصريحة لتسجيل الأشكال عن صور الطبيعة.

ولما كان التجريد قد أعلن الثورة منذ ظهوره على الوقوف من الطبيعة لتسجيل صورها، فقد ذهب بعض الناس إلى تفسيره على أنه فن (اللاموضوع)، وانتشر ذلك الاصطلاح في كثير من أنحاء العالم، ولكن آثار "كاندينسكى" الأولى كانت تعكس آثارًا من مظاهر الطبيعة ومن مبادئ المذهب الوحشي ومن أسلوب "جوجان"، ثم اتجه بعد ذلك إلى إنتاج لوحات عبر بها عن إحساسه بجمال النسب في أشكال أنشأها من وحي النظم الهندسية.

ثم تعددت مظاهر التجريد في آثار الفنانين بعد ذلك تبعًا للهوى الشخصي لكل منهم، بحيث كان منها ما يعتمد على التأليف بين الألوان المتناسقة في الفراغات الناشئة عن استعمال الخطوط المستقيمة، أو ما يستوحى جمال الأشكال الهندسية أو ما يستخدم ألوان الطيف من خلال المساحات الناشئة عن تكوينات من الخطوط المنحنية.

ومن الآثار التجريدية التي نالت حظًا كبيرًا من التقدير من ذلك النوع الأخير لوحات للمصورين "ديلوني" و "كوبكا" و "لاريونوف"، أما "ماليفتش" و "موندريان" فقد انفردا بنوع خاص من التجريد يقوم أساسًا على تمجيد جمال الأشكال الهندسية، وسرعان ما استجاب فن النحت لتلك المبادئ التجريدية فظهرت آثارها في تماثيل النحات "جابو".

* * *

وكما كانت محاولات "سيزان" مصدرًا للنزوع نحو التكعيبية والتجريدية، فقد كانت محاولات "فان- جوخ" و "جوجان" سببًا في ظهور اتجاه آخر يعرف باسم التعبيرية (شكل ٧)، وكانت من المذاهب التي تهوى العنف في التعبير عن

المشاعر بالألوان الزاهية، كما تلتقي في الأقنعة الإفريقية وفي صور البدائيين والفطريين وبعدها عن الواقعية الفوتوغرافية جوهرًا فنيًا نادرًا، وكان من روادها الأولين المصورون "إينسور"، "مينش" و "تولد" و "كوكوشكا".

وتلتقى التعبيرية بغرائب صور الخيال في لوحات المصور "كلي" الذي كان يضمنها أيضًا قيمة أدبية تلقى ضوء على ميوله الثقافية ونزعته الموسيقية، أما لوحات "شاجال" فتعرض الصور الحالمة من وحي خياله الخصيب والتي يؤكد بها حساسيته وشاعريته على نحو ينفرد به بين مصوري العصر الحديث.



(شكل ٧) الحقد للمصور إينسور

* * *

وبينما كان الفن التشكيلي يتلمس طريقه نحو الابتكار والإبداع من خلال تلك المذاهب المتعددة إذا بالحرب العالمية الأولى تقع لتسهم في نشأة مذاهب جديدة أخرى تعبر بها عن يأس الإنسان من حكمة العقل وعن ازدرائه بالقيم

وبالتراث.

... ولقد اتفق أن التقى بعض المصورين والشعراء الألمان والرومانيين والروس والهنغاريين بمقهى في زيورخ عام ١٩١٦ – وكان "لينين" ممن يترددون على ذلك المقهى– وكان يعرف باسم (حانة فولتير)– وأمسك "تريستان– زارا" بقطعة من الورق المقوى ليضرب بها قاموسًا ضرب عشواء، وانفرج القاموس عن صفحة تحمل لفظ "دادا"، وفرح "زارا" برنين اللفظ وغرابته، وما لبث أن أعلنه اسمًا للمذهب الجديد في المنشور الذي صدر عن جماعته في ١٤ يوليو من العام نفسه، وتضمن ذلك المنشور سخرية لاذعة من الفن والعلم والفلسفة، ولكن ما لبث المذهب أن أخذ في الانتشار بكثير من بيئات الفن بفرنسا وألمانيا بعد ذلك.

ومذهب الـ "دادا" إذ يشكل تطورًا واضحًا في التفكير لا ينفك عن الإعلان عن سخريته من العقل وعن الازدراء بالقيم الجمالية والتقليدية، حتى لقد أجاز تصوير الآلات المعطلة باللوحات كما أباح استعمال النفايات من كسر الزجاج وقصاصات الورق وقطع الخشب والمعدن، ولم يكن ذلك إلا انعكاسًا لآثار الويلات التي جرتها الحرب على الإنسانية مما أدى إلى العبث بالقيم نتيجة لتفشي الإلحاد وانتشار المادية.

ولقد جذبت غرابة المذهب عددًا من الفنانين الذين كانوا يحظون بالشهرة من قبل مثل "دي– شام" و "آرنست" و "بيكابيا".

ولكن مذهب "الدادا" لفظ أنفاسه الأخيرة منذ وضعت الحرب أوزارها وهلت بشائر السلام.

* * *

... وبعودة السلام إلى العالم تبدأ المحاولات الجديدة في السريالية، وكانت استمارة لمقاومة الروح المادي، وبعث لطائفة من المضامين الأدبية في فن التصوير وتحبيذًا لإعادة القصة وسردها بأسلوب واقعي فيها.

ولئن كان المنشور السريالي الأول- وهو الذي أصدره "بريتون" زعيم المذهب- يرتبط بعام ١٩٢٤، إلا أن نشأة السيريالية تمتد إلى أبعد فترات التاريخ، إذ نرى بعض آثار الفن من العصر اليوناني ومن القرون الوسطى، بل بعض آثار الفنانين من عهد النهضة مثل « بريجيل » و « بيرانيزي » تنوه بالاهتمام بعالم اللاشعور، كما نرى مصورًا إيطاليًا من العصر الحديث يستلهم للوحاته موضوعات من عالم الأحلام وهو "دي- كيريكو" منذ عام ١٩٠٨، فلما أعلن "بريتون" عن منشوره عام ١٩٢٤ ظهرت تلك اللوحات التي ترين عليها مظاهر السكون والانطوائية على يد "بيراد" و "ليونيد" وغيرهما من الفنانين الذين كانوا يحشدون الأشياء المتضادة وفي غير مواضعها، في لوحة واحدة وعلى نحو لا يتفق والمنطق.

ويبرر "بريتون" دعوته إلى السريالية بالرغبة في إحداث التوازن بين جوانب النفس الشعورية والأخرى اللاشعورية [1]، ذلك أن انقياد الفرد للواقع الخارجي- في زعمه- قد أدى إلى القضاء على حريته، وانعكس ذلك في شكل تحكم الشعور في اللاشعور مما أسفر عن جيل معقد من الناس.

ولئن صح ذلك كانت السريالية فن علاج للتصدعات النفسية والأمراض العصبية، ولكن انصراف بعض الفنانين الذين اعتنقوا السريالية لأول ظهورها عن مبادئها مثل "أرجون" و "بيكاسو" يدل على أنها لم تحقق دورها حتى في شفاء النفوس من أمراض الحضارة الحديثة، هذا إلى أن السريالية إذ تعرض معالم

---

١ الأسس النفسية في الإبداع الفني: الأستاذ مصطفى سويف.

التجربة اللاشعورية على المستوى الاجتماعي إنما تناهض روح المجتمع بآثارها الغامضة.

ويتردد اصطلاح الرسم الأوتوماتيكي في الأحاديث عن السريالية، والمقصود بذلك ما ينجم عن تحريك العقل الباطن لقلم الرسام على الورق في غيبة الوعي من آثار، وكان يحلو للمصور "ماسون" أن ينتج بعض رسومه على هذا النحو، بينما اتجه آخرون إلى عرض الصور المزعجة والغريبة بقصد تحطيم الواقع وإثارة الدهشة، وبحجة أن العقل الباطن إنما يكشف عن حقائق أكثر عمقًا مما ندركه بعقولنا الواعية من معان واستنتاجات.

ويتوسل السرياليون إلى فقدان الوعي بأساليب يصلون عن طريقها إلى تحريك اللاشعور وإيقاظه، منها الإدمان على شرب الخمر وتعاطي المخدرات إلى حد الهذيان.

ولقد أعلن المصور "دالي" رأيًا في ذلك المعني باسم (حق الإنسان في الجنون) ويتصل ذلك الرأي بنظرية (البرانويا)، ويقوم الفنانون "تانجي" و "أرنست" و "سليمان" في إثراء الإنتاج السريالي بنصيب ملحوظ، ولكن أحدة من الفنانين المعاصرين لم يستطع أن يسخر من هذه المذاهب كلها فيعتنقها الفترة ثم يلفظها بعد حين كما يفعل فنان العصر "بيكاسو".

... كان "بيكاسو" من مواليد (ملقة) الإسبانية عام ١٨٨١، وقد درس مبادئ الفن في برشلونة ثم مضى عنها إلى باريس عام ١٩٠٠، فأخذ يقلد أنماط فنانيها الثائرين في لوحات تعرف باسم (الفترة الزرقاء) بأسلوب ينم عن الخبرة بقواعد التصوير، ثم اتجه بعد ذلك إلى التكعيبية منذ تعرف على "براك"، ثم إلى المذهب الوحشي حين اتصل بزعيمه "ماتيس"، وما لبث أن انفصل عن ذلك المذهب ليمارس التجريد بأنواعه الشتي...

وما زال بيكاسو حيًا ينتج حتى اليوم، وما زال يفاجئنا بمخترعاته العجيبة في عالم الفن على اختلاف أنواعه، حتى لقد أصبح حديث المجتمعات كلها (شكل ٨).

ولقد بلغ الخلاف على قيمته في تلك الأحاديث أن البعض يضعه في قمة المبدعين، وأن البعض الآخر يرميه بالشعوذة والتهريج، ولكن "بيكاسو" يمضي رغم ذلك في توجيه قدراته نحو الإنتاج بعزيمة رجل الأعمال!.



(شكل ٨) فيناس وكيوبيد للفنان بيكاسو

وأود أن أشير في هذا المقام إلى طائفة من الاتجاهات الفنية التي بدأ ظهورها بين الشعوب الناهضة، على أسس من الإدراك السليم لرسالة الفن الأصيل وعلى نحو يبشر بما سيكون لها من دور قيادي في توجيه الحركة الفنية لخير الإنسانية، وإلى وجهة لا يكون الفن فيها ملتزمًا مقيدًا أو هائمًا متخبطًا.

هذا كما أني لم أتعرض في كلمتي لذكر الفنانين العرب حتى الآن، ولقد آثرت أن أجعل من ختام هذه المقدمة إشارة موجزة إليهم، ذلك أن ما يبذلونه من مجهودات بشكل مبدأ الاهتمام بالفن التشكيلي في البلاد العربية بمفهومه الأصيل.

... على أن الفن التشكيلي لم يكن مجهولًا على الأوطان العربية منذ فجر التاريخ رغم ما نتوهمه من انعدام آثاره فيها، كل ما هنالك أن ميول العرب نحو الشعر والموسيقى منذ القدم قد وجهت مواهبهم إلى طبع آثارهم التشكيلية بتلك الصبغة التجريدية المتفائلة التي نلمسها في تراثنا العربي.

والشواهد المنظورة تؤكد رغم ذلك أن العرب مارسوا التصوير على الحائط في قصور الاستجمام ببادية الشام منذ العهد الأموي، كما مارسوه على صفحات الكتب الأدبية والعلمية في فارس والعراق ومصر منذ العهد العباسي، فضلًا عن وضوح فكرة الصورة في آثار الفن التطبيقي بكافة عصور التاريخ العربي، فلما رانت على الأوطان العربية تلك الموجة من الخمول الذي نشره عليها الحكم الأجنبي، نهضت من جديد تتلمس طريقها لمسايرة الركب الحضاري الحديث (شكل ٩).



(شكل ٩) – المجاهدون للرسام العراق خالد الحادر

ولقد نشأت أول بيئة للفن التشكيلي بمصر بالقسم الذي تخصص في المجاهدون للرسام العراق خالد الجادر دراسة الفنون التطبيقية بمدرسة العمليات منذ القرن الماضي ثم بالمدرسة التي أنشئت لدراسة فنون التصوير والنحت مع مطلع القرن الحالي، وكان أن انطلقت الجهود الفنية الحديثة من هاتين المدرستين، فلما ظهرت الطليعة (مختار ومُحَمَّد حسن ويوسف كامل وصبري وعياد ورجب عزت وأحمد يوسف وفهم وعمان والصدر) دعمتها جهود الأحرار مثل (مُحَمَّد ناجي ومحمود سعيد وتحية حليم) واستطاعت فنون مصر العربية أن تشارك في الاتجاهات العالمية، تؤازرها جهود الفنانين العرب من سورية ولبنان والعراق والجزائر وغيرها من الأمم العربية.

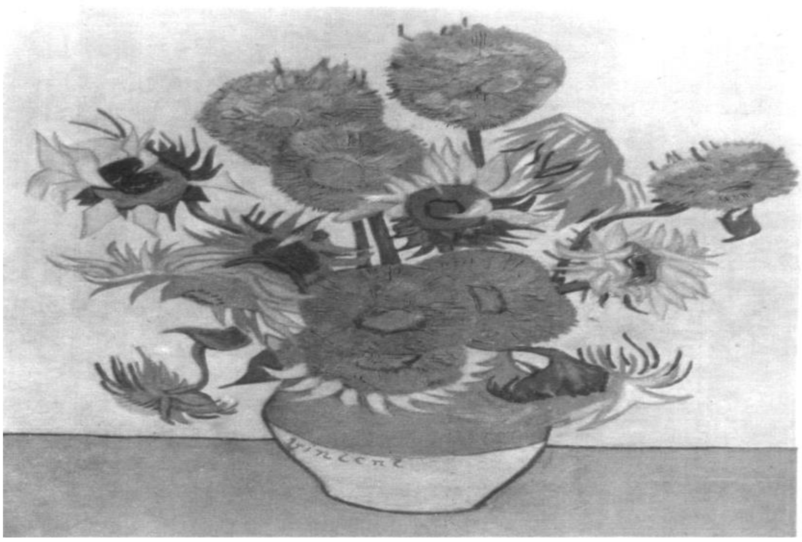
واستطاع هؤلاء الفنانون أن يلحقوا بالركب الحضاري الحديث بما أسهموا به أخيرة من آثار في المعارض الدولية بأوروبا وآسيا، وكان التراث ودوافع النهضة ومقومات البيئة وتحقيق الوحدة الإنسانية بين الفكر العربي والأفكار العالمية البناءة من الأساسات التي أقاموا عليها صرح الفن التشكيلي العربي المعاصر.

حسبي هذه الكلمة عن فنوننا العربية بهذه المقدمة إلى عود إليها من جديد مع الكتاب في شيء من التفصيل.

المؤلف



لاعبا الورق للمصور ب – سيزان



زهور مياه الشمس للمصور فان جوخ

الكلاسية العائدة

تؤرخ الثورة الفرنسية (سنة ١٧٨٩) – في رأي كثير من الكتاب والمؤرخين ونقاد الفن– نشأة المذهب الأول من مذاهب الفن التشكيلي الحديث وهو "الكلاسي العائد"، ولقد قام هذا الرأي وغلب على غيره من الآراء لاعتبارات عدة، من أهمها أن هذه الثورة كانت حدثًا بالغ الأهمية في الحقبة الأخيرة من التاريخ، وأن أحداثها المثيرة قد مهدت لتطور جذري في حياة المجتمع الإنساني الجديد، كما أن ذلك التطور يؤرخ بدوره مذاهب فكرية كان لها صداها في الإنتاج العلمي والفني.

ولقد سبق الأدباء إلى تفسير المذاهب الحديثة في الشعر والأدب، وألقى ذلك ضوء على الفن التشكيلي أعقبته محاولات لتقسيم آثاره إلى كلاسية ورومانتية وطبيعية وواقعية وانطباعية وتكعيبية ومستقبلية وسريالية وتجريدية.

... ونجح بعض هذه المحاولات في الجمع بين أنواع الفنون المختلفة– من أدب وشعر وموسيقى وتصوير ونحت– في إطار واحد يندرج تحت ذلك التقسيم ويحدد مفاهيمها على نحو متقارب، كما فشل بعضها الآخر في ذلك، وبخاصة عندما نشب التضارب فيما بين الفنون المختلفة من حيث التسلسل التاريخي لأطوار كل منها.

من ذلك أنه بينا يحدد بعض الأدباء فرنسا كمهد للكلاسية العائدة– عن اعتقاد بأن الفرنسيين إنما يمثلون الروح الأتيكي في العصر الحديث [1]– إذا بطائفة من مؤرخي الفن التشكيلي يعزون ردته الأخيرة للمبادئ الكلاسية إلى

[1] الأدب ومذاهبه محاضرات ألقاها الدكتور محمد مندور بمعهد الدراسات العربية).

ظهور تلاك الآثار الفنية التي أسفر عنها التنقيب في أطلال "هيركولانوم" و "بومبيي" ثم إلى قيام الثورة الفرنسية وإلى ما استتبع ذلك من انتعاش الفكر في المجتمع الحديث.

على أننا نرى الأدباء ومؤرخي الفن التشكيلي من ناحية أخرى وقد اتفقوا على تفسير متقارب للمفهوم الكلاسي، إذ يتحدثون في هذا الصدد عن حرص الكلاسية على جودة الصياغة ووضوح التعبير واستعمال الأساليب السامية في عرض صور الواقع في التزام بالموضوعية.

... وإنهم ليتحدثون فوق ذلك كله عن اتخاذ «الإنسان» كوحدة أساسية للتعبير عن الموضوعات التي تقف من ورائها دوافع إنسانية– بوصفه مركزًا للكون– كما ينوهون ببغض الكلاسية المحسنات التي تضفي على بعض الآثار الفنية زخرفًا عارضًا.

وليس ثمة خلاف البتة بين الأدباء ومؤرخي الفن التشكيلي على أن الردة الأولى إلى الفنون الكلاسية– والتي وقعت في القرن الرابع عشر– إنما نشأت بإيطاليا عن الرغبة في بعث التراث القديم، وأن وفود علماء وفناني بيزنطة والأندلس عليها في فترات متقاربة نشر في بيئتها الثقافات اليونانية والعربية عن طريق الكتب المخطوطة والخبرات التي وفد بها هؤلاء وأولئك على أوربا [1].

ثم تأكدت تلك الردة في المرة الثانية بإيطاليا أيضًا، وكان ذلك بعد الكشف عن الآثار التشكيلية في القرن الثامن عشر بحفريات "هيركولانوم" و "بومبيي" كما أسلفنا، وبخاصة عندما ظهرت وقتئذ تلك الدراسات التحليلية للفن والتي تناولت بحث طبيعته وأهدافه ووسائل تذوقه وتصنيف أنواعه في ضوء

---

[1] كان وفود العرب تحت ضغط القوط. ووفود البيزنطيين تحت ضغط العثمانيين.

الأيديولوجيات الحديثة.

* * *

والردة الثانية– وهي التي تعنى بها هذا البحث– إنما عمت أوروبا بصفة عامة بعد أن تفشت أساليب النهج الباروكي في فنون إيطاليا بتأثير من رغبة البابوات في تزويد روما مركز الكاثوليكية بالكنائس والقصور، كما تفشي الروكوكو بفرنسا التي طالما سخر البلاط الملكي فنونها لخدمة الأغراض الخاصة، مما أدى بالفن التشكيلي في كليهما إلى الاضطراب والسطحية، ومن ثم إلى عزلته عن المجتمع الكبير، الأمر الذي جعل منه فنًا طبقيًا، وبمعنى آخر فن مجتمع خاص.

ولقد أدت الردة الثانية للمبادئ الكلاسية إلى بروز صفة الموضوعية في الإنتاج الفني بأسره حينذاك، ووضح ذلك عندما تناول الفنانون موضوعات مستلهمة من قطاعات الحياة عبروا عنها بلغة المنطق، وبهذا أيضًا تحقق ما كان قد أشار إليه أرسطو بصدد المشاكلة، وهو ما يعرف باسم المحاكاة في عالم الفن، وبصدد الوحدة بين الموضوع والمكان والزمان.

* * *

وبالمقارنة بين أعمال الفن من آثار الردة الأولى والثانية، نرى في الأولى أن تشدد السلطات الكنسية بإيطاليا في إملاء التوجيهات على رجال الفن كان قد أدى إلى ظهور فئة منهم تطلعت إلى الحرية فوجدت ضالتها المنشودة في التراث اليوناني القديم– بأساطيره الرائعة وما يشيع فيه من آثار الخيال المتحرر– كما أن انحراف الطبقة الأرستوقراطية بفرنسا وفساد حكم الملوك بها وتسخير الفن لخدمة أهوائهم وإرضاء نزواتهم كان سببا في تلك الثورة الفنية التي اقتلعت الـ "روكوكو" الفرنسي من الجذور في صورة ردة ثانية إلى الأساليب التاريخية، هذا

وإنه لمما يجدر بالذكر أن فلسفة "ديكارت" كانت تعمق وقتئذ إحساس الفرد المعاصر بأهميته وبالعلاقة التي تربطه بالمجتمع، وبوجوب تناول مشكلاته في الأثر الفني على نحو من الوضوح يقربها من الأفهام.

والكلاسية في هذا المعنى إنما تسعي نحو تحقيق صور من الحياة معتمدة في ذلك على المنطق الصادر عن الفكر المتزن الذي يرفض الاستسلام للتهويلات العاطفية، كما تنشد ضربًا من التسامح بالواقع بتحوير أشكاله وفقاً للمثاليات الأبولونية.

* * *

وتبدأ التجربة الفنية عند الكلاسيين عادة من الإلهام الناشئ عن انعكاس الواقع على عقل الفنان- كما ينعكس الضوء على شبكة العين [1]- وكان الجمال هو المثل الأعلى الذي يسعى الفنان الكلاسي إلى تحقيقه، وينبع في زعمه من صفات خاصة بطائفة من الكائنات سبقت بالظهور في عالم المثل على الفن والفنانين، وتثير هذه الصفات انفعال الفنان بما فيها من تناسب موضوعي يعبر عنه بطريقته الخاصة.

وكان أفلاطون يعزو ما نراه من جمال في آثار الفن إلى تلك الذكرى التي يحملها الفنانون للمثال الموروث عن حياة سابقة عاشوها في موكب الآلهة، وإنما يسعى أولئك الفنانون إلى تحقيق ضرب من التطابق بين جمال الطبيعة وبين الآثار التي ينتجونها، مسترشدين بما في الطبيعة من أشكال محملة بالقيم الجمالية.

ولقد أكدت الأفلاطونية الجديدة هذا الزعم، فنسبت الإبداع الفني إلى الإلهام... وانتقل هذا المفهوم إلى عصر النهضة الذي أشاع عن الفن مبدأ

---

[1] شارل لالو- مبادئ علم الجمال ترجمة الدكتور مصطفى ماهر).

الانجذاب أو الجنون الإلهي، والوجد، والوحي، حتى لقد زعم الشاعر الفرنسي "لامارتين" أنه كان لا يفكر، وإنما كانت أفكاره هي التي تفكر له[1].

وبذلك كان الفن في زعم هؤلاء جميعًا ضربًا من تجسم المثل الأعلى أو تجميل الواقع عن إلهام يهبط على الفنانين من عل.

* * *

وتبرز آثار النحت اليوناني النزعة الكلاسية في وضوح تام، فتمثال للمعبود "أبولو" أو آخر للربة "فيناس" يشعرنا بذلك التطابق بينه وبين أشكال الطبيعة، وكان النحات الإغريقي يحرص على تحقيق ذلك كل الحرص، كما يعرض أسلوبًا للأداء يثير بدقته انتباهنا وإعجابنا. على أننا إذا عرفنا منهج الإغريق في الحياة ازدادت فكرتنا وضوحًا عن الكلاسية، ذلك أن النحات اليوناني كان يعمد إلى اختيار أجمل الأجزاء من أجسام الرياضيين الذين كان يتعقب نشاطهم في الملاعب ليصيغ منها تماثيله للبشر والآلهة، وبهذا كانت الكلاسية– في أرفع صورها– تجسيدًا لمثل أعلى تناهى إليه شوق الفنان إلى الجمال، وإنما نشأت فكرة انتخاب الأجزاء الجميلة من ذوات متفرقة والتأليف بينها في ذات واحدة عند اليونان عن اعتقاد بأن معبودهم "زوس" قام بخلق الأعضاء البشرية بأكمام كبيرة وعلى مراحل متتالية ثم مضى يختار أجمل هذه الأجزاء ليصيغ منها بشرا كاملًا جميلًا، فلما تخلفت عن ذلك أجزاء أقل جمالًا، أخذ يؤلف بينها هي الأخرى ولكن في غير ما عناية أو اكتراث، مما أدى إلى ظهور تلك التشوهات في طائفة من الناس[2].

* * *

[1] كتاب مشكلة الفن للدكتور زكريا إبراهيم).

[2] محاضرات الدكتور محمَّد مندور بمتحف الفن الحديث سنة ١٩٥٩.

ولقد كان عهد لويس السادس عشر نقطة تحول في تاريخ فرنسا التي كانت تن من استبداد الطبقة الحاكمة وعلى رأسها الملك، وكان "الباستيل" و "المقصلة" يقفان بالمرصاد لمن تحدثه نفسه بالاعتراض على النظر القائمة حينذاك، ولكن الشعب قام سنة ١٧٨٩ فحطم أبواب السجن الرهيب وأطلق سراح الأحرار.

ومضى الشعب في ثورته، فأصدر إعلانًا بحقوق الإنسان، وألغى الملكية ثم أعدم لويس...

وكان انتشار المبادئ الاشتراكية في المجتمع الفرنسي تعبيرًا عن ابتهاج "الطبقة الثالثة"[١] بالخلاص من الحكم الملكي المستبد، كما كان بمثابة رد فعل الأحداث هذه الآونة الحاسمة من تاريخ أوروبا، وكان من نتائجها استقلال بلجيكا ووحدة إيطاليا وقيام اتحاد عام بين الشعوب الجرمانية، كما كان من نتائجها نشأة اتحاد العمال واختراع الآلة.

وتطور الوعي الاجتماعي فأسفر بتأثير من هذا كله عن إحساس الفرد بذاتيته، فكان أن عادت للإنسان أهميته، فعاد رمزًا للتعبير الفني عن المشاعر والأفكار من جديد في الصور والتماثيل.

وأتى نابليون قائد الثورة بالمصور "جاك- لويس- دافيد" ليضع برنامجًا إصلاحيًا تمضي به الحياة الفنية المضطربة على مفاهيم ملائمة للزمن، ولم يكن "دافيد" مصورًا فحسب، بل كان شخصية اجتماعية لعبت دورًا ملحوظًا في الفن والسياسة سواء بسواء، ذلك أنه اشترك في محكمة الثورة التي ساقت "لويس" إلى المقصلة، ثم أقنع نابليون – بعد أن عهد إليه بمهمة دعم الحياة

١ الفلاحون والعمال والمهنيون.

الفنية– برصد الأموال لاقتناء أعمال الفن ومنح الجوائز للمبرزين من رجاله، وإنشاء المتحفات وفتح أبوابها لأبناء الشعب، واستطاع "دافيد" بنفوذه أن يغلق أبواب الأكاديمية الفنية التي كان قد أسسها ملك فرنسا عام ١٦٤٨ وأن ينشئ بديلًا عنها باسم الثورة عام ١٧٩٣.

ولمع نجم "دافيد" فأصبح عاهل المذهب الكلاسي العائد بلا منازع، وظل يفرضه مذهبًا على فناني الجيل حتى أفل نجم نابليون، فغادر ذلك الفنان فرنسا إلى المنفى حيث قضى بقية أيام عمره في بروكسل ومات بها عام ١٨٢٥.

* * *

ولد "دافيد" سنة ١٧٤٨، فشهد مفاسد العهد الملكي، كما عاصر نشوب الثورة ونجاحها في القضاء على الإقطاع والأرستقراطية المنحلة، ولقد عبر فما أنتجه من لوحات عن تبرمه بالأنماط الرخوة التي نشرها فنانو فرنسا من العهد الملكي، واتجه بفنه إلى الثورة يعبر تارة عن أحداثها في واقعية ملحوظة، ويرمز تارة أخرى إلى تلك الأحداث بأسطورة قديمة.

ويبدو أن "دافيد" كان قد ورث الصلابة عن أبيه – الذي كان يمارس حرفة الحدادة– كما أورثه اليتم صفة الرقة التي نماها حدب أمه عليه منذ اقتادته غلامًا إلى مرسم المصور "بوشيه" ليتلقى مبادئ التربية الفنية حتى تعرف شابًا على الفنان "ماري– جوزيف– فيان" الذي تبنى موهبته فرعاها فظفر الشاب بتلك الجائزة التي أتاحت له أن يمضي عن باريس ليستكمل دراسته بأكاديمية فرنسا بروما مع أستاذه "فيان" وكان ذلك الأخير قد عين مديرًا لها حينذاك.

وعلى الرغم من أن "دافيد" كان قد تلقى تربيته الفنية بمراسيم تلك الفئة في مصوري العهد الملكي، إلا أن فترة إقامته بإيطاليا مع أستاذه "فيان" كانت عاملًا أساسيًا في تكوين شخصيته كفنان، ذلك أن تردده على حفريات

"هيركولانوم" و "بومبيي" وإعجابه بتلك الآثار التي أسفرت عنها عمليات التنقيب من صور وتماثيل وأوان إغريقية، كانت قد أرست في نفسه المبادئ الفنية الكلاسية، بحيث عبر عنها في لوحته الجميلة "قسم الأخوة هوراس" وهي التي اقتناها الملك لويس السادس عشر في أخريات أيام حكمه مجاملة لجماهير الشعب التي كانت تزداد سخطًا على فن الأكاديمية الملكية يومًا بعد يوم.

ولقد أخذت شخصية "دافيد" في التفتح بعد نشوب الثورة الفرنسية، فأنتج طائفة من اللوحات التي تردد المبادئ الكلاسية، ومن أشهرها "بروتاس يتلقى نبأ وفاة أبنائه" و "معركة السابين" و "نابليون يجتاز ممر مان برنار" و "التتويج" و "صراع مينرفا" و "إعدام سقراط" و... إلخ.

... وكان "دافيد" يتوخى في إنتاجه كمصور بعث الأساليب التاريخية الإغريقية، وكان يستحث تلامذته وأتباعه على اقتناء آثارها، وكان شعاره في الفن "الإنسانية والمنطق" وكان الخط في زعمه الوسيلة المثلى لتحقيق الشكل، وفي هذا كان يردد القول:

"إن الخط الرصين والمحاكاة الأمينة لأشكال الواقع لتتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها "فيدياس" و "بوليكليت" و "ميرون"، وخليق بنا أن نتتبع خطاها فيما تنتجه من أعمال الفن المعاصر... إنه لمن واجبنا أن ندرس أساليب عظماء الماضي، وأن نعمل على الانتفاع بها في تحقيق أسلوب فني يلائم ظروف حياتنا...".

* * *

والمتأمل لوحات المصور "دافيد" يصادف فيها "الإنسان" كوحدة أساسية للتعبير عن الأحداث والمشاعر والأفكار... أما الطبيعة فتتضاءل شأنًا إلى جانب الإنسان– بوصفه القوة التي تسيطر عليها– وتقوم حركات الأجسام

البشرية في تلك اللوحات لتفسر أو ترمز إلى الدوافع الإنسانية بصورها المختلفة.

على أن بعض المؤرخين يعزو إلى "دافيد" أنه أشاع في التصوير جمودًا أكاديميًا نشأ عن التزامه بتطبيق المبادئ الكلاسية في إنتاجه، وهي مبادئ كان قد حددها أرسطو على أسس رياضية.

والواقع أن "دافيد" لم يكن مسئولًا عن تلك البرودة العاطفية التي نلمسها في آثار الكلاسية العائدة من بعده، وإنما المسئول عن ذلك تلامذته وأتباعه، وعلى رأسهم المصور "أنجر" الذي خلع على لوحاته الصيغة الطبيعية المادية، حتى لقد بدت فيها صور البشر وكأنها تماثيل ملونة لا حياة فيها.

* * *

وسرعان ما تحول العمل الفني بين أيدى أتباع "دافيد" إلى عرض للمهارات وإبراز الخصائص الدقة، فأسفر ذلك عن ثورة الطلائع التي أرهصت بمذهب جديد في الفن هو "الرومانتي"، ولكن شهرة "أنجر" أطالت حياة الكلاسية إلى فترة أخرى.

ولد "أنجر" سنة ١٧٨٠، وكان إلى شهرته في التصوير عازفًا ممتازًا على الكمان ولقد تجلت في آثاره منذ الشباب تلك الدقة التي أصبحت إحدى خصائص فنه منذ وقع على آثار الفنان الإيطالي النهضي "رافائلو" حين وفد "أنجر" على روما لاستكمال دراسته بها عام ١٨٠٦.

ولقد عالج المصور "أنجر" في لوحاته طائفة من الموضوعات الأسطورية مثل "أديب يفسر اللغز" والرمزية مثل "النبع"، كما مارس رسم الشخصيات المعاصرة، ولقد فاق في تلك الأخيرة كل معاصريه بغير استثناء (شكل ١٠).



(شكل ١٠) الكونت ت-دو-كريسيه للمصور أنجر

... واستطاع "أنجر" أن يتزعم المذهب الكلاسي في الفن التشكيلي- بعد

وفاة أستاذه– لأكثر من ثلاثين سنة، ولكن هذه الفترة من زعامته شهدت تحولًا جذريًا في الفن كان يمهد لظهور مذهب جديد هو "الروماني" كما أسلفنا.

* * *

... لم تكن تلك الردة إلى الفنون الكلاسية وقفة على فرنسا، بل شملت مراكز الفن الأوربي كافة، ذلك أن التصوير الإيطالي كان يجد من قبل عاهله الأكبر في شخص الفنان "مينجس" ١٧٢٨– ١٧٧٩.

ويبدأ الفن الإيطالي في التنكر للنهج الباروكي منذ تسامع الإيطاليون بشهرة المصور الفرنسي "دافيد"، فاستجاب لدعوته عدد منهم، وعلى رأسهم المصور "أبياني" الذي حظي بتعيينه مصورًا خاصًا لنابليون حين وفد على إيطاليا بجيشه غازيًا، كما استجاب لها أيضًا آخرون من فناني "بريرا" بعد أن أسس الكونت "فيرميان" معهدًا للفنون الجميلة بها، ومن فناني البندقية التي أسست أكاديميتها حينذاك، ووضعت على إدارتها المصور "ساباتيلي"، ومن فناني مدينة "تورينو" التي اضطلع فيها الملك "ألبرت" بتأسيس مدرسة ومتحف للفنون.

كما لا ننسى الدور الذي قام به فنانو روما في تأكيد تلك الردة إلى المبادئ الكلاسية، وهي التي كانت معاهد الفنون الأهلية والأجنبية تملؤها حياة وحركة، وبخاصة في تلك الآونة التي شغلها الحديث عن المكتشفات المشار إليها آنفًا.

ولقد عزز العالم الألماني "ونكلمان" الإحساس بالنزعة الكلاسية الجديدة حين نشر كتابه عن الفن عند القدماء– بعد أن درس مواد الحفريات– وأثار هذا الكتاب اهتمامًا بالمحيط الفني بفرنسا حين ترجع إلى الفرنسية عام ١٧٦٤.

وظلت آثار الفن الإيطالي تهتف للمذهب الكلاسي الجديد حتى انقلبت

ضربة من عرض المهارات الأكاديمية العارية من الحدة والأصالة، كما يبدو ذلك جليًا في لوحات "بارتوليني" الذي كان قد درس الفن على يد "دافيد" ثم أسهم بعد ذلك في الدعوة إلى الكلاسية العائدة مع "أنجر".

* * *

وكان المعهد الألماني للفنون بروما في ذلك الحين يشكل مركزًا النشاط في كبير، وقد وقعت بينه وبين أكاديمية فرنسا بتلك المدينة منافسة شديدة استحالت إلى صراع بينهما على الزعامة الفنية في أوروبا، ومن هذا استعادت روما مكانتها كمركز للإشعاع الفني بفضل أولئك الفنانين الأجانب الذين كانوا يفدون عليها وتطول إقامتهم فيها بين آثارها العريقة لأغراض الدراسة والبحث، حتى لقد ظفر مثال دانيماركي بمركز الموجه الأكبر للحركة الفنية وقتئذ هو "ثور فالدسن" الذي كان قد قدم إلى روما حيث أقام بها قرابة أربعين عامًا، فكان مرسمه قبلة أنظار أهل الفن من الإيطاليين والأجانب.

وللمثال "ثور فالدسن" صالة حافلة بأعماله في متحف كوبنهاجن تم إنشاؤها اعترافًا بفضله كفنان دانيماركي.

المذهب الرومانتي

فرض المصور "دافيد" على فناني عصره مبادئ المذهب الكلاسي- بحيث كان الحرمان من الاشتراك في المعارض التي تقيمها الدولة ومن منحها وجوائزها التي تقررها لجان التحكم الرسمية ومن اقتنائها آثار الفن- جزاء على أية محاولة تستهدف إنتاج الفن عن غير طريق الردة إلى التراث القديم.

وتعبر الصيحة التي أطلقها المصور الشاب "جيريكو"- يوم أن هاجم النقاد لوحته "فاجعة السفينة ميدوز"- عن الثورة التي كانت تحتدم بها نفسه ونفس كل فنان شاب في تلك المرحلة.

.... ترى من يخلصنا من أسر الإغريق؟ ...

والواقع أن تأثير الثورة الفرنسية في الجيل الفني الناشئ كان أعمق من تأثيرها في الجيل الناضج ، فالكلاسية التي فرضها "دافيد" لم تكن إلا استمرارًا للفنون التاريخية ذات الصلة بالقصر أو بالكنيسة، ولقد كان اقتلاع جذور ذلك الفن من أرض فرنسا- بعد قيام ثورتها- هدف "دافيد" عن طريق الردة بفنون الثورة إلى الكلاسية، بينما كانت أحداث الثورة تقتضي أن يكون التعبير عنها بأسلوب متحرر من أية قيود، ذلك أن الثورات التي تنتقض على النظم البالية، إنما تؤدي إلى تحرير الفرد من ضروب العبوديات، كما تؤدي إلى نماء شخصيته بعد طول تلاشيها في موجة الاستغلال، وكان لزامًا إذن أن تتجه الفنون إلى التعبير عن الانفعالات القوية المتكيفة بالأحداث الثورية في وضوح وصراحة.

والواقع أن أحداث الثورة الفرنسية الدامية، ودكتاتورية "دافيد" وتابعه "أنجر" قد ولدت جوًا نفسيًا في محيط الشباب اتسم بروح السلبية، ومن ثم نشأ

به نزوع إلى الالتجاء إلى الطبيعة تارة وإلى الدين تارة أخرى، وكان من ذلك أن اتجهت آثار الفن إلى القرون الوسطى تتخذ من تاريخ أبطالها ومن أحداثها مادة لها، هذا كما نشأت عن تأثر فناني فرنسا بالآداب الألمانية والإنجليزية مسحة من جموح الخيال وميل إلى تمثيل العواطف المشبوبة في إنتاج الفن، مما أدى إلى الاعتماد على عناصر جديدة في الخلق الفني.

* * *

ولئن كانت لوحة فاجعة السفينة "ميدوز"، للفنان "جيريكو" هي الثمرة الأولى للتصوير الفرنسي للمذهب الروماني، فإن بذورها كانت من وضع "جرو" زميله في الدراسة بمرسم "دافيد"، وكانت ظروف تربيته الفنية قد مكنت لتخففه من القيود الكلاسية، ذلك أن إعجاب "جرو" بآثار الفنان البلجيكي "روبنس" وطوافه مع نابليون بلاد الشرق ورؤيته المعارك الحربية التي خاضت جيوش فرنسا غمارها تحت لوائه، قد عكس على إنتاجه آثار انفعاله العميق بهذا كله، ولعل لوحته المثيرة "الوباء في يافا" أكثر أعماله تعبيرًا عن تلك النزعة الرومانتية الوليدة.

وبمقارنة لوحة "الوباء في يافا" بالأخرى التي مثل فيها "جيريكو" فاجعة السفينة ميدوز نرى أن هذه الأخيرة جاءت أكثر تعبيرًا عن النزعة الرومانتية– من الأولى، إذ تعرض آثار الفاجعة من خلال جماعة البحارة الذين رأوا المحيط يلتهم سفينهم، فصنعوا طوفًا من بضع عوارض خشبية تخلفت عنها، وظلوا في تشبثهم به، أملًا في النجاة– ولكن أمواج المحيط الثائر كانت تقذف بهم الواحد إثر الآخر، حتى هيأت الأقدار لنجاة فئة قليلة منهم نشرت أخبار الفاجعة على الناس، وأثارت هذه الفاجعة عواطف المصور الشاب "جيريكو" فمضى يجمع أخبارها من الصحف والرواة وشهود العيان، ثم ما لبث حتى أخرجها بلوحته

البارعة في درامية عنيفة أثارت عند عرضها اشمئزاز النقاد الذين ألفوا النفور من تمثيل مظاهر العنف وعارضوا مبدأ اتخاذ العواطف الصاخبة مادة للفن، مما جعل "جيريكو" يمضي عن وطنه إلى إنجلترا يائسًا حانقًا.

ونستنتج من ذلك أن الرومانتية كانت في جوهرها ثورة اتجهت إلى تحرير الفن من سيطرة الإغريق واللاتين القدامى، وإلى التخلص من القيود والأصول ومصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسية، وكانت في سعيها إلى هذا إنما تستهدف إطلاق التجربة الفنية على سجيتها، فلا يصدر الفن بها عن قاعدة أو عمل إرادي أو نشاط ذهني[1] ولا يتقيد فيها بالاتجاه الإنساني أو بمشاعر الإنسان في ذاتها، بل يعتمد في الخلق على الخيال المبتكر الذي يستلهم موضوعاته من حياة أفراد الشعب وعواطفهم وأحاسيسهم أو من وحي الطبيعة.

والأسلوب الرومانتي يشبه إلى حد بعيد أساليب الكلام الدارج، غير أنه يمتاز بتلك الصبغة الموسيقية التي تضفي على الآثار الفنية جوًا شاعريًا مصدره انفعال النفس بجمال الطبيعة وبالأحداث الجارية، ولقد أخذ هذا الأسلوب في الانتشار بفرنسا عندما عاد "جيريكو" إليها من لندن ليحدث زملاءه عن مصور إنجليزي ثائر يتخذ من مشاهد الطبيعة أو من وحي الحياة اليومية مادة لوحاته وهو "كونستابل" وشكل حديثه إليهم خطرًا جديًا على الكلاسية، وبخاصة حين شاطر الشاب المصور "ديلا كروا" "جيريكو" الرأي بعظمة «"كونستابل" ومضى ينسج على منواله في إنتاجه الخاص.

...ولد "ديلا كروا" سنة ١٧٩٨ في أسرة أنجبت عددًا من رجال الأدب والسياسة، وكانوا على درجة من الاستنارة أتاحت له أن يستوعب ألوانًا عدة من المعرفة في فترة مبكرة من عمره، فشب يقرأ الشعر وينظمه، ويتذوق

[1] الدكتور محمد مندور.

الموسيقي ويعزف ألحانها على الكمان، ويغشى المسرح ويسهم فيه بتمثيل بعض الأدوار.

وتعاون شغفه بالفن والمرض الذي ألم به خلال فترة الشباب على أن ينشأ مرهف الحس محبًا للعزلة منطويًا على آلامه، ولقد تبلورت هذه العوامل في أسلوبه الفني الذي نأى عن تسجيل الواقع بالملاحظة المباشرة والاعتماد على العقل، واتجه إلى عالم الخيال بحثًا عن صور من وحيه.

... أخرج "ديلا كروا" لوحة "قارب دانتي" متأثرًا بأسلوب صديقه "جيريكو" في لوحة الفاجعة، فعرض بها الشاعر الإيطالي "داني" يصحبه الشاعر الروماني "فيرجيل" في طوفهما العالم بقارب يمخر عباب المحيط على أمواج ثائرة، ثم أخرج لوحة أخرى بعدئذ استلهم موضوعها من المذبحة التي أجراها الترك في أبناء جزيرة يونانية بعد أن انفعل بأسلوب المصور الإنجليزي "كونستابل" وهي لوحة "مذبحة ساقز" التي بعث بها إلى معرض الصالون عام ١٨٢٤، ويؤرخ هذا العام نشوب المعركة التي استعر أوارها بينه وبين المصور "أنجر" زعيم الكلاسية- وكان هذا الأخير قد تقدم إلى الصالون في نفس العام بلوحة "نذر لويس الثالث عشر" وأسفرت تلك المعركة عن سخط النقاد على لوحة "ديلاكروا" ثم الاعتراف به بعد ذلك كزعيم للرومانتية في الفن التشكيلي....

* * *

والوقوف عند هذه الأحداث يشعر بأن دعوة "جان- جاك- روسو" الفنانين من قبل للعودة إلى الطبيعة- التماسًا لوحيها- كانت قد أتت ثمارها وقتئذ، فاتجه السعي إلى تصوير الحياة في نسيجها العام [1]، ونما الاعتماد في ذلك على الحساسية، كما أدى ذلك إلى تحرير التجربة الفنية من ذلك الارتباط

---

[1] الدكتور محمد مندور.

الوثيق بالموضوعية، ومن صفة المحاكاة، وكانت آثار "دانتي" و "شكسبير" و "جوتيه" و "شيلي"، و "هوجو" الأدبية تدفع بالرومانتية وتؤازرها وتمدها بالمادة الفنية.

* * *

وإذ تقوم الكلاسية في الفن التشكيلي على المفهوم المثالي للفلسفة اليونانية في سعي نحو تأكيد مبادئ الإيقاع والانسجام والتنسيق والنظام والهدوء مستندة إلى النماذج والأنماط الموروثة عن فناني اليونان [1]، وإذ هي تعالج الحقائق العامة ومشاكل الإنسان في أساليب لا مكان فيها للتعبير الذاتي متوسلة إلى ذلك بالتخطيط، إنما تتجه الرومانتية إلى تكييف حركة الجسم الإنساني في آثار الفن بالانفعالات المتوهجة في النفس البشرية، لا تحركها إلا بواعث الجمال ولا تتوسل بغير الحرية الكاملة للتعبير عن العواطف الجياشة معتمدة في ذلك على الألوان.

... وبهذا كانت الرومانتية ثورة في الفن التشكيلي من الوجهتين التأملية والعملية، كما كانت وسيلة ملائمة للتعبير الذاتي عن مشاكل الطبقة الوسطى التي ظل يتزايد شأنها بعد الثورة بحيث أصبحت أحداثها مادة للفنون ومصدر وحي للفنانين.

* * *

وكان المذهب الكلاسي العائد بإيطاليا قد بدأ في الانكماش منذ أخرج المصور الشاب "هانتس" لوحته العاطفية الجميلة "قبلة روميو الأخيرة" وكان لهذا المصور تأثيره البالغ في البيئة الإيطالية منذ اختير أستاذًا للتصوير بأكاديمية بريرا.

* * *

---

١ الأستاذ حسن محمد حسن "مذاهب الفن المعاصر".

وللمذهب الروماني بألمانيا وضع خاص إذ كانت آثاره بها مشبعة بالعاطفة الدينية، وترجع أسباب ذلك إلى وفود عدد كبير من الألمان على روما مركز الكاثوليكية، حيث أتيح لأولئك المبعوثين الألمان أن يدرسوا إنتاج الفن الإيطالي من القرن الرابع عشر، وأن ينشروا مبادئه قبل أن ينغمس في أساليب أساتذة عصر النهضة الإيطالية، وعلى رأسهم "رافائلو"– فيفقد على حد قولهم تلك البراءة المثيرة لأجمل الأحاسيس والمشاعر– وبهذا كان ارتباط النزعة الرومانتية بالطبيعة الجرمانية ارتباطًا وثيقًا، ولكنها عرفت بين الألمان باسم "النازارية"، وكان المصوران "أفربك" و "شنور" من أكثر الفنانين الذين دانوا بها حماسة لها، وقد ساعدت إقامتهما الطويلة بروما على انتشارها بين الألمان، وكانت الأكاديمية الألمانية بحدائق "بينشو" بروما مركزًا لهذه الحركة، ولقد شهدت "النازارية" أوج ازدهارها حين تعاون أربعة من مصوري الألمان على إخراج قصة "يوسف في مصر" بصور قاموا بتنفيذها بألوان الأفرسك على حوائط دار السفارة الألمانية بروما، وفي هذا المشروع الضخم اضطلع "أفربك" بتصوير مشهدي "بيع يوسف" و "السبع سنوات العجاف"، بينما قام تلميذه الموهوب "كورنليوس" بإخراج موضوعي "تفسير الرؤيا" و "التعرف على الإخوة" – وهما أجمل أجزاء المشروع– كما اضطلع المصور "فيت" بإخراج موضوع "السبع سنوات الخصاب".

... وكان مشروع تصوير دار السفارة الألمانية سالف الذكر قد بدأ عام ١٨١٦، وظل بمقره حتى تقرر نقل الصور جميعها إلى المتحف الوطني ببرلين، وقد حدا نجاح هؤلاء الفنانين الألمان في مهمتهم بالمركيز الإيطالي "ماسيمى" أن عهد إليهم بتنفيذ صور القاعات الثلاث التي أنشئت ملحقة بقصر اللاتيران بروما، وكانت موضوعاتها من وحي الكوميديا الخالدة للشاعر "دانِي" ومن تاريخ أورشليم.

ولفت نجاح "كورنيليوس" أنظار حكام ألمانيا، فاستدعى من روما ليتولى

بعض المهام الفنية بميونخ، ودوسلدورف، فلم يلبث إلا قليلًا حتى رسم مجموعة من الصور على حوائط "الحي بسوتيكا" بميونخ- وهو المكان الذي خصص حينذاك لاستقبال مكتشفات البعثة الألمانية الأثرية بمدينة "ايجين"—كما اضطلع بتنظيم الدراسة الفنية بأكاديمية "دوسلدورف" — وهي المهمة التي انتهت من بعده إلى معاصريه المهندس "كلتر" والمثال "شوانزلار"- وكان كلاهما من مشاهير رجال الفن الذين أنتجوا بدائع من أعمال العمارة والنحت في تلك الفترة.

وكما كان للرومانتية دورها الخاص بألمانيا، فقد كان لها في إنجلترا رواد مرموقون وعلى رأسهم "ترنز" الذي كان يعلن عن ثورته على الطابع الكلاسي في التصوير بتلك اللوحات الجميلة التي كان يعرض فيها صور الطبيعة بأسلوب شاعري جميل، كما تعكس جماعة المصورين البرافائيليين منذ العصر الفيكتوري النزعة العاطفية على لوحاتهم التي استلهموا لها الموضوعات من الآداب الرومانتية، وعلى رأسها "روزيتي" و "هنت" و "ميلياس".

ولقد شجع على نماء النزعة الرومانتية في فنون إنجلترا جهود الناقد الإنجليزي "راسكين" الذي نشر الفكرة عن الطبيعة ونادي باتخاذها مادة أساسية للفن.

* * *

وتتجلى النزعة الرومانتية في الفنون الإسبانية فيما كان يطبع مبانيها بالطابع القوطي وبما جرت به التقاليد من تلوين التماثيل، ثم في النهاية بما ظهر من لوحات التصوير والرسومات المعبرة عن الأحاسيس الثورية من إنتاج الفنان الإسباني العظيم "جويا".

* * *

وتنفرد الولايات الشمالية من الأراضي المنخفضة (هولاندا) والجنوبية (بلجيكا) بين شعوب أوروبا باتجاه فنانيها إلى الطبيعة منذ أمد بعيد، ومن أجل

ذلك كانت آثار "رمبراند" و "بريجيل" و "فرانس- هالس" و "روبنس" و "فان ديك" ينبوعة ظل ينهل منه كافة رجال الفن على مر العصور بحيث يمكن القول بأن المذاهب الجديدة كانت من وحى أولئك الفنانين العظام الذين تحررت آثارهم من سيطرة التقاليد التاريخية، فكانت بهذا مصدرًا للاتجاهات الفنية الحديثة.

المصورون المستشرقون

تعزي النشأة الأولى لجماعة المصورين المستشرقين إلى وفود الحملة الفرنسية على بلاد الشرق، وكان "جرو" أول من تأثر بجمال مشاهدها وعكس ذلك التأثير الوضوح على أشكاله والرواء في ألوانه، كما أتيح للمصور "ب. ماريلا" أن يطوف في بلاد إيطاليا واليونان وسورية وفلسطين ومصر بدعوة من أحد الأثرياء الألمان، وكان من آثار ذلك أن سجل بعض مشاهدها، ومن بينها لوحة المسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة.

وتكاثر عدد المصورين الذين كانوا يفدون على بلاد الشرق رويدًا رويدًا، ومنهم "شاسيرييه" و "ج. جيوميه"، ويعد ثانيهما على رأس تلك الجماعة التي عرفت باسم المصورين المستشرقين، كما اشتهرت لوحات المصور "جيرار" بطابعها الشرق الأخذ بالألباب.

وآثر بعض الفنانين الأوربيين الإقامة الدائمة ببلاد الشرق، (شكل ١١) ومن بين هؤلاء "ا. دينية" الذي بدأ حياته بخدمة الجيش، ثم انتهى إلى دراسة التصوير وممارسته ببلاد المغرب بعد أن دخل في الإسلام ووضع عن رسوله كتابًا يفصل مراحل جهاده، وأخذ البعض الآخر يتردد على الأقطار العربية بين الحين والحين ليعود إلى فرنسا مشبعًا بما رآه فيها من مناظر وعادات وتقاليد، مثل "مونيه" و "كونستان" و "بلبيه"، ولهذا الأخير لوحة تمثل المسلمين في موسم الحج بمكة.



إبل وفيلة للمصور بزئار

الطبيعة والفن

اتجه "دافيد" بالتصوير إلى معالجة موضوعات من وحي الأحداث الواقعية أو الأساطير، واتخذ من الإنسان رمزًا يعبر به عن ذلك في أسلوب يتسم بالرصانة وقوة البناء والوضوح وفي اهتمام بالغ بتحديد الأشكال بالخطوط الصريحة مع الزهد في الألوان، إذ كانت في رأيه مجرد وسيلة لجذب الأنظار إلى اللوحات والتستر على عجز الفنان عن الرسم.

ولكن حرص الفنانين الكلاسيين والرومانتيين الأول على ممارسة التجربة الفنية داخل الموسم كان يقطع عليهم فرص الاتصال بالطبيعة والانفعال بما فيها من جمال، مما أدى إلى تحجر إنتاجهم الفني في القواعد والمصطلحات، ثم إلى انطباعه بالطابع الأكاديمي.

... ولما ازدهر المذهب الروماني أخذ يعلن عن ثورته على الوضوح الكلاسي، إذ كان يزعم أن أجمل ما في الفن هو السر والسحر والخرافة والأكذوبة، وعلى شرعة الخط، إذ يحد في رأيه من حرية الفنان في تمثيل الحركات والعواطف، وعلى المثاليات الأبولونية إذ تنأى في زعمه بآثار الفن عن الواقع الإنساني المباشر.

واتخذ الرومانتيون من العلاقة التي كانت تربط ما في الكلاسية الوثنية بالإنسان ذريعة لطرده من آثار الفن [١]– حتى تصبح الطبيعة محرابًا خالصًا لعبادة الله– ومن هنا بدأ النزوح إلى الخلاء، حيث تعرض الطبيعة مفاتنها بروح

---

١ الدكتور مُحَمَّد مندور.

تعرب بها عن ابتهاجها بعودة الفنان.. الابن الضال إلى رحابها من جديد...

وكان بعض الكلاسيين تساوره فكرة تمثيل عناصر الطبيعة في أعمال التصوير، ولكن أحدًا منهم لم يجرؤ على الخروج إليها، بل لقد لجأ هذا البعض إلى وسائل تثير العجب بل والسخرية... من ذلك أن أحضر فنان باريسي ثورًا داخل المرسم وقيده بسلسلة إلى الحائط، وأوقف بجانبه فلاحًا لمساعدة الطلبة على تصوير منظر ريفي[1].

وظهرت على فترة من ذلك مباحث الأطباء مثل "كلود برنار"، لتشجع الفنانين على أن يتخذوا من حياة الكائنات الحية – وعلى رأسها الإنسان– نقطة الارتكاز في التعبير الفني، ولكن ذلك لم يكن ليعي في الفن التشكيلي عودة الإنسان كرمز للتعبير على النحو المعروف في الكلاسية، بل كان المقصود به تقييم سلوكه على أساس من تأثير الحالات العضوية فحسب، بحيث يؤدي ذلك إلى ظهور طابع في التعبير الفني يجمع بين الحساسية التي يعتمد عليها الرومانتيون وبين هذه النظرة الطبيعية إلى الكائنات. ويبدأ ظهور هذه النزعة في الفن التشكيلي عندما قرر المصور "ت– روسو" ١٨١٢– ١٨٦٩ مغادرة باريس– التي كانت تعرض الحياة في زيف واضطراب إلى قرية على مقربة منها تسمى "باربيزون"، حيث تجود الطبيعة على الناس بالهدوء والصفاء، لينقل عن مشاهدها في لوحاته بدقة كلاسية وحرارة رومانتية، وكان في هذا إنما يستهدف على حد قوله– إبراز الجو النفسي للمشاهد لا تقل معالمها المادية.

وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه لم يلق التقدير من أعضاء لجان التحكم في المعارض التي كانت تقيمها الدولة أو من المجتمع الباريسي الذي كانت رواسب

---

[1] قصة الفن الحديث "ساره نيوماير" تعريب الأستاذ رمسيس يونان.

الماضي ما تزال تعيش في أعماقه، إلا أن نزوح شباب الفن إلى قرية "باربيزون" قد استمر يتزايد يوما بعد يوم، حتى تكونت جماعة منهم تعرف باسم "مدرسة الباربيزون"، وكان من بين أعضائها "دوبينى" و "ديبريه".

ولئن كان المصور "روسو" هو المؤسس الفعلي لهذه الجماعة، فإنها تدين بالشهرة إلى فنان اتصف برقة حاشيته وخصوبة خياله وشاعرية أسلوبه، وهو المصور "كورو" ١٧٩٩– ١٨٧٠، الذي وقع في شبابه على لوحات للفنان الإنجليزي "كونستابل" فتأثر بها كما تأثر بأسلوب فناني إيطاليا وهولندا العظام، ثم مضى يشارك أعضاء الجماعة إقامتهم بالقرية الجميلة تارة وفي قرية "دافري" تارة أخرى، حتى استطاع أن يظهر على البيئة بلوحات تعرض صور الطبيعة في غموض ساحر، وكأن الفنان قد ضرب بينه وبينها حجاب ليضاعف من فتنتها.

... وينسب المؤرخون المصور "مييه" ١٨١٤– ١٨٧٥ إلى هذه الجماعة أيضًا، رغم أن اتصاله بها كان نتيجة لظروف خاصة جمعته بأعضائها في قرية "باربيزون"، ذلك أنه حدث سنة ١٨٤٨ أن علا الهتاف للمبادئ الديمقراطية، وأن انتشرت فكرة تمجيد العمل والعامل، وكان "مييه" ابنًا حقيقيًا للأرض– نشأ في أحضان الريف ومارس عمل الفلاح– وقد ظل ينمي موهبته الفنية بوسائله الخاصة حتى ظفر بجائزة مالية مكنته من السفر إلى باريس ليدرس التصوير، وسرعان ما ذاق من ذلك ألوانًا من الشقاء، ولكن الحظ عاد فابتسم له حين كتب الناقد "ماكسيم– دي– شامب" عن لوحاته يصفها بأنها "شريفة واضحة نافعة كالخبز.." كما كتب يقول عنها "إنه لم ير التصوير يرقى إلى مثل هذه القمة".

وهكذا كان "مييه" يعيش بعواطفه بين جماعة "الباربيزون" في تلك الفترة الحاسمة من تاريخ الفن الفرنسي... كان يعيش بين هؤلاء الذين توصف آثارهم

بأنها من فن الديموقراطيين... "الذين لا يغيرون ملابسهم الداخلية ويريدون أن يظهروا رغم ذلك بمظهر رجال المجتمع"[1]... وبين أولئك الذين يعترفون بأن الفن الذي كان مسخرة للأوثان والحكام... قد أصبح للرجل الكادح ووسيلة لتمجيده. وكان "مييه" نفسه يقول: إن هذا الفلاح الذي نذره القدر للأرض وقضى عليه بأن يكسب عيشه بعرق الجبين، موجود أزلي... إنه صيحة الأرض ونباتها الشريف....

وتشبه لوحات "الفلاح والفأس" و "الصلاة" و "الراعية" المنشورات التي كانت تعلن وقتئذ عن المبادئ الاشتراكية، وعلى الرغم من أن النظام الجمهوري الذي قام بفرنسا عام ١٨٤٨ كان قد حطم كثيرًا من القيود التي فرضتها الأكاديمية على الفن، إلا أن إنتاج أولئك الفنانين الأحرار كان موضع إعجاب جامعي التحف من الأمريكيين دون غيرهم، وأدت رجعية الوسط الفني الباريسي حينذاك إلى حرمان فرنسا الجانب الأكبر من إنتاج "كورو" و "مييه".

... ويذكر على سبيل الفكاهة أنه بلغ من إعجاب جامعي التحف الأمريكيين بفن "كورو" أن اقتنوا أربعة أمثال ما أنتجه هذا الفنان من لوحات التصوير بالفعل...

* * *

وليس من شك في أن تلك المرحلة من تاريخ الفن كانت تقترن بشخصيات هامة، منها "دومييه" ١٨٠٨ – ١٨٧٩ الذي وجه بلوحاته ورسوماته أشد ألوان النقد إلى المجتمع الباريسي الذي كان يعاني من الفساد ما حمل الفنان إلى تمثيل مظاهره المنحلة في آثاره الفنية التي رسمها ببلاغة مقطوعة النظير.

---

[1] قصة الفن الحديث.

ولقد وجدت فكرة الخروج إلى الخلاء للرسم عن مشاهد الطبيعة أنصارًا بكل مكان، وكان "سجانتينى" المصور الإيطالي المعروف من أكثر الداعين لها ببلاده.

المذهب الواقعي

بذر المصور "مييه" بذور الواقعية بلوحاته التي تناول فيها مشاهد الريف وحياة الفلاحين معبرة عن عاداتهم بأسلوب دعائي توضيحي، ثم مهد "كورو" لانتشارها منذ شاطر جماعة "باربيزون" تسجيل مناظر تلك الضاحية الجميلة بمنهاجه الغنائي الرقيق، ولكن "جويا" مصور إسبانيا الثوري كان يبشر من قبل بالمذهب الواقعي بتلك الرسومات واللوحات التي عبر بها عن مآسي الغزو الفرنسي لبلاده، ومن ثم كان ازدهار ذلك المذهب مع انتشار الروح الديموقراطي الذي بدأ ظهوره في المجتمع الأوربي بعد نجاح حركات التحرير، وكان من آثار ذلك أن هبط الفنانون حينذاك من أبراجهم العاجية ليلتقوا بالناس وليتناولو مشكلاتهم- مما كان "فولتير" يدعو إليه في المبدأ، ثم جاء "بلزاك" ليؤكده بعد ذلك..

ولكن النزعة الواقعية كانت تظهر بآثار الفن التشكيلي بين الحين والحين في فترات مبكرة من التاريخ، ففي القرن السابع عشر تناولت لوحات المصور الإيطالي "كارافاجى"، و "رمبراند" و "هالز" الهولنديين، و "فلاسكوتز"، و "ريبيرا" الإسبانيين حياة الطبقة الكادحة والبؤساء بأسلوب يعرض واقعهم الألم ويكشف عن علة شقائهم، على أساس من الملاحظة المباشرة والتسجيل الدقيق، ثم عادت تلك النزعة الواقعية إلى الظهور بأجلى صورها في الفن التشكيلي خلال القرن التاسع عشر، وبخاصة حين اشتد ضغط الأكاديمية- التي كان قد أسسها "دافيد"- على أحرار الفن، فأدى الضغط المستمر عليهم إلى نشوب ثورهم على أساليبها وعلى أساليب الرومانتيين التي كانت تستنفد

طاقتهم في تمثيل العواطف المشبوبة وفي ترديد الآلام إلى الحد الذي وصفت به آثارهم ب "فنون المرضى" أو "فنون المستشفيات" !!...

وتجاوبت الثورة على تلك الأساليب مع طبيعة المصور "جستاف- كوربيه" الذي قدر له أن يتزعم المذهب الواقعي في التصوير الفرنسي بعد قليل، وكان قد تقدم- إبان احتدام المعركة بين الواقعية وبين ما كان قد ظهر قبلها من مذاهب فنية- بلوحة إلى الصالون تعرض مشهد دفن أحد الموتى من بلدة "أورنان"- مسقط رأسه- وقد سجل فيها بأسلوبه الواقعي صور مشيعي الجنازة، بينما وقفوا على حافة القبر ينظرون إلى مراسم الدفن. ولم ينس "كوربيه" أن يثبت في اللوحة كلبة العله كان للمتوفي، فوقف ليشارك المشيعين وداع صاحبه.

* * *

ولد "كوربه" عام ١٨١٩ ببلدة "أورنان" وقد ساعد ثراء أبيه على أن يضرب في الثقافة بقسط وافر منذ نعومة أظفاره، فدرس مبادئ القانون في شبابه، واستوعب كثيرة من النظريات الاجتماعية والسياسية، غير أن ميوله الفنية كانت تتملك عليه وجدانه، فمضى عن دراسة القانون إلى ممارسة الفن، مترسمة في ذلك خطى مصوري هولندا السابقين العظام وأسلوب "ديلا كروا" زعيم الرومانتية.

ولقد كان كل من "كوربيه" و "ديلا كروا" على اتفاق من أن الفن تعبير عن واقع الحياة، ولكن الأول كان يرى أنه تعبير عن الأشياء الواقعية والموجودة بالفعل، وأن على الفنان أن يعرف كيف يكتشف ما فيها من جمال وكيف يراه، لأن كل ما في الواقع جميل، بينما كان من رأى الثاني أنه تعبير عن الواقع الذاتي للفنان، وأنه لا حاجة له إلى موضوع خارج على ذات الفنان.

وهكذا كان "كوربيه" يرفض الاستسلام لعالم الخيال مؤثرًا النظر الدائم إلى الواقع وإلى الطبيعة وفي الحياة اليومية، فكان بذلك رائدًا لتصوير المناظر الطبيعية في الهواء الطلق وللانطباعيين فيما بعد، منذ عنى بدراسة الضوء وتسجيل نشاطاته، وبالألوان ووسائل توزيعها على سطح اللوحة.

والواقع أن "كوربيه" كان يسير في إنتاجه الفني على قدر من الموضوعية تنكمش به الصفة الذاتية في آثاره، وكان أسلوبه في هذا الشأن من الوضوح ودقة الصياغة في التعبير عن الواقع بحيث عكست لوحاته مشاهد الحياة اليومية وفسرت جوانبها على اختلاف صورها من خير وشر وقبح وجمال.

وكان تلاشى السيطرة الأرستوقراطية على المجتمع يمهد وقتئذ لظهور ذلك الفن الواقعي الذي ينفذ إلى حياة المجتمع والذي يعالج مشاكله ويبصر بالحلول ويجعل من آثاره وسيلة للاتصال به ومخاطبة الجماهير بلغة ميسرة واضحة.

والواقعية كانت بمثابة رد فعل للحركة الرومانتية، كما تعهد مذهبة يلتزم بالمبادئ الاشتراكية، ذلك أن مفهومها عند "كوربيه" ينصرف إلى الجماهير التي كان يستلهم حياتها اليومية لإنشاء آثاره على نحو يعبر عن مقاصد وأهداف أخلاقية أو إنسانية، ومن ذلك كان "الواقع" بمثابة المثل الأعلى له.

ولقد عبر "كوربيه" في لوحاته بالفعل عن واقع الإنسان بشكله في حياته اليومية وما يعانيه من شقاء... عن واقع إنساني عميق وليس بمخلط سطحي للواقع أو صورة فوتوغرافية مأخوذة عنه.

على أن خصوم الواقعية– من الأكاديميين والرومانتيين– كانوا يأخذون عليها الحلو من عنصر الإلهام أو المثالية، ولكن "كوربيه" استطاع بصياغته الفنية– التي تتسم بروح العلم في شغفها بالتقصي والاستقراء وتسجيل آثار

الملاحظة الدقيقة– أن يجيب عليهم بلوحات "كاسري الأحجار" و "مجرى الماء الأسود" و "المرسم"، والتي تعكس خصائص الواقع في حياة القطاعات المختلفة من الناس بين أديب وسياسي وفنان وعامل– بل لقد أدخل الفنان عنصر الحيوان في الصورة بوصفه وحدة مكملة للواقع الإنساني، فرسم القط في لوحة "المرسم" التي عرضها بجناح "الواقعية" الذي أقامه "كوربيه" لنفسه عام ١٨٠٠ بعد أن رفضت أعماله لجنة التحكيم في معرض الصالون الذي أقيم تحت رعاية نابليون الثالث، وكانت المعركة وقتئذ قد حمى وطيسها بينه كممثل للنزعة الواقعية وبين الأكاديمية، حتى لقد مزق الإمبراطور ذات مرة إحدى لوحاته بسوطه ازدراء به وسخطًا عليه.

* * *

ويرتد وصف المذهب الفني الجديد بالواقعية إلى سنة ١٨٠٠ حين سجلها "كوربيه" شعارًا له على واجهة الجناح المشار إليه آنفًا، ولقد ابتسم الحظ للفنان عام ١٨٦٧– وكان قد اختير من بين ممثلي فرنسا بمعرض دولي أقيم في باريس فعرض عددًا من اللوحات والرسومات والتماثيل جلبت إليه الشهرة، كما حدت بالإمبراطور أن ينعم عليه بوسام "اللجيون دونير" ولكن الفنان رفض تسلمه انتقامًا لكرامته التي كان الإمبراطور قد أهدرها بسخريته من فنه منذ أعوام على النحو الذي أسلفنا.

وظل "كوربيه" يرقى إلى الشهرة حتى بلغ أعلى درجاتها، فكان مديرًا للفنون منذ قيام الجمهورية الجديدة، ثم أصبح في عهد حكومة الكاميون رئيسًا للفنانين، ولكن عودة المحافظين إلى الحكم جاءت إليه بالشؤم فسجن بتهمة التخريب، فلما أطلق سراحه هاجر إلى سويسرا حيث أمضى بها بقية أيام عمره.

المذهب الانطباعي

لئن كانت الواقعية هي المعبر الذي انتقل عليه التصوير من المرسم إلى الخلاء – حتى تلاشت طوابعه في الانطباعية – فإن ذلك الانتقال لم يتم طفرة، وإنما تحقق بفضل مثابرة بعض فناني العصر الحديث على المضي في تطوير الصورة، وعلى رأسهم "إدوار– مانيه".

ويعد المصور "مانيه" في رأي كثير من المؤرخين والنقاد رائد الانطباعية الأكبر، رغم أنه لم يكن ليفكر في أكثر من التصوير في الخلاء وفي الخلاص من الارتباط بالمرسم، الذي كان يحس عند الدخول إليه بإحساس الداخل إلى قبر!! ولهذا فقد أخذ يفكر في منهاج يتيح له أن يرسم عن النماذج– على اختلاف أنواعها– في الهواء الطلق ومنها الأجسام البشرية العارية، ووصل إلى طريقة لذلك رآها منطقية رغم معارضتها للعرف، "فهناك الحقول، وعلى الأقل فصل الصيف حيث يتمكن الفنان من تصوير جسم عار في الهواء الطلق"، وكان أن أخرج على هذا النحو لوحة "الإفطار على العشب" تلك اللوحة التي أزعجت مشاعر الإمبراطور نابليون الثالث عندما وفد على المعرض الذي كانت معروضة به لافتتاحه، كما أثارت عليه ثائرة كثير من النقاد والفنانين لخروجه في تأليفها على العرف القائم.

... لم تكن تلك الثورة على مجرد رسم فتاة تجردت من ملابسها وجلست في حديقة عامة إلى جانب رجلين بملابس العصر فحسب، بل كانت ثورة على الأسلوب الذي اتبعه "مانيه" في إخراجها، إذ حرص على إحداث التباين بين ألوانها الزاهية والقاتمة حرصه على استعمال لمسات عريضة من الفرجون تزيد

من حيوية الألوان كما تبرز الإحساس بالجو والحركة.

... ولكن "مانيه" لم يتوقف عن المضي إلى وجهته الخاصة، فما لبث حتى أخرج لوحة أخرى وصفها النقاد بأقذع عبارات التحقير وهي لوحة "أولمبيا" وتعرض فتاة مضطجعة على سرير، وعلى مسافة منها تقف جارية زنجية بباقة من الزهور وقط أسود!!...

.... كان ذلك عام ١٨٦٣، وفي ذلك العام بدأ الصراع بأشد صوره بين بلحان معرض الصالون وبين أولئك المصورين الذين كانت تراودهم فكرة التحرر من تقاليد الأكاديمية، ولقد استمر ذلك الصراع من بعد وأشد مما كان حين اقتحم "كلود – مونيه" مملكة الشمس ليصور ضوءها في لوحة، ثم حين اجتمع رأى ثلاثين شابًا من الفنانين على إقامة معرض بإنتاجهم في بيت "نادار" بعد أن يئسوا من عرض لوحاتهم بمعرض الصالون الرسمي، وكان من بين هؤلاء "رينوار" و "دوجا" و "سيزان" و "بيسارو" و "سيسلي"، وكانت لوحة "انطباع" للمصور «"مونيه" من بين اللوحات التي يضمها معرض "نادار" عام ١٨٧٤.

... وثارت ثائرة النقاد بباريس عندما وفدوا على ذلك المعرض لمشاهدته، فكتبوا ينددون باتجاهاتهم المنحرفة ويتهمون أصحابها بالجنون وبالعجز عن مجاراة الأساليب الفنية الحادة، وأخذ هؤلاء النقاد يتساءلون عن الموضوع أين هو من لوحة "انطباع"؟ وكيف سولت لفنان نفسه أن يصور الضوء ويمثل هذا الأسلوب الركيك؟

... لقد كانت تلك اللوحة في نظر أولئك النقاد مجرد عرض التأثير الضوء، ولكن أين القصة التي تحكيها؟ وأين الدقة المأثورة عن أساليب الأداء التقليدية في إخراجها؟

... والواقع أن لوحة "انطباع" كانت تمثل أسلوبًا جديدًا في الرؤية ومحاولة لتصوير الضوء في الخلاء باستخدام الألوان في الإيحاء به، وتسجيلًا لانطباعه على العين كما تراه.. وكانت تفسيرًا لمبدأ ينادي بأنه لا ألوان ثابتة للأشياء، وإنما تكتسب الأشياء ألوانها من انعكاسات الجو المحيط بها، كما كانت تعبيرًا عن اهتزازات الجو المتألق في ضوء الشمس.

وفي هذا المعنى يقول "موكلير":

"كل ما هو كائن مغلف وملون بالمحيط الشمسي"[١].

* * *

ويتجه "مونيه"–كغيره من الانطباعيين– إلى تصوير المشاهد المتألقة بالضوء في رقصاته وذبذبات السريعة عن طريق لمسات خاطفة وجريئة مشبعة بالألوان في الهواء الطلق، ولم يكن يدور بخلد أحد منهم أن يبث أحاسيسه في تلك المشاهد، بل تركزت اهتماماتهم على إخراج تلك المشاهد في غير مظاهرها المادية بتحليل ألوانها من خلال الشمس والضوء والهواء وبحيث تتنوع ألوان الشيء الواحد تبعًا لدرجة الضوء والجو من الغزارة ومدى بعده عن مركز الرؤية.

* * *

ونعود مرة ثانية إلى الحديث عن "مانيه" لنستكشف منابع أسلوبه ولنتعرف على مصادر تربيته.

ولد "مانيه" بباريس عام ١٨٣٢ لأب كان يشغل أحد المناصب القضائية الهامة وأم كانت ابنة لأحد قناصل نابليون الأول، وقد اجتذبه الفن في سن مبكرة إلى رحابه، وأتاح له رغد العيش أن يطوف بكثير من بلاد العالم حيث

---

[١] حول الفن الحديث تأليف جورج فلانجان ترجمة كمال الملاخ.

شاهد بمتحفاتها شوامخ الآثار، فأخذ عنها بعض مكوناتها في التأليف، بحيث نلمس في لوحاته الهامة مظاهر التأثر بأساليب مصوري البندقية وبلجيكا وإسبانيا من عصر النهضة.

ومضى "مانيه" ينتج الفن ويقود المعركة ضد النقاد والفنانين الأكاديميين حتى وصلت إلى أوج الاحتدام في المعرض الذي أقيم في باريس عام ١٨٩٣... عندما رفضت لجنة التحكيم بمعرض الصالون آلاف الصور للفنانين الثائرين على مناهج الفن الرسمي... ولم يسع نابليون الثالث- عندما عرف بالأمر- إلا أن يصدر قراراً بتخصيص مكان لعرض تلك الأعمال المرفوضة، ولقد أذعنت لجنة المعرض للأمر.. ولكنها حددت فترة العرض بساعات قليلة حتى لا تفند أذواق الباريسيين بمشاهدة ذلك النتاج الفني الفج...

ورغم ما في هذا الإجراء من تعنت راضح، فقد أتاح للمصور "مانيه" ولزملائه الثائرين أن يحرزوا أول انتصار لأساليبهم المتحررة.

* * *

... كانت باريس حينذاك تستهوي شباب الفن- من كافة أنحاء العالم- بالحياة المليئة فيها بالمغامرات.. الحياة البوهيمية التي كان يمارسها الثائرون على التقاليد الموروثة، فأخذ يحج إليها كل فنان منبوذ من بلاده، حتى أصبحت ملتقى لتيارات فكرية، أتي بها مغامرون من إسبانيا ألمانيا وروسيا وأمريكا وبلغاريا والمجر واليابان.

وكان هؤلاء المغامرون يلتقون بشعراء فرنسا وفنانيها الثائرين في مقاهي الحي اللاتيني، مثل "بودلير" و "كوربيه" و "مانيه" و "ويزلار" و "بيسماور"، يتبادلون الآراء فيما بينهم، ولا يعبئون بما يقال عن فنهم المنحط!!! في المجامع التقليدية... كانوا يعيشون أيامهم ولياليهم في المناقشات الصاخبة والجدل

العنيف، مستهزئين بأولئك الفنانين الرجعيين... الذين ينتجون آثارهم من وحي العقائد والفلسفات القديمة البالية، وكان "مانيه" يرى جالسًا في مقهى بحي "مونتمارتر" ومن حوله "دوجا" و "رينوار" و "بيساور" وغيرهم يناقشهم موضوع الفن ووظيفته في العصر الحديث، ويحرضهم على خوض المعركة الحاسمة بين فنون الماضي والحاضر.. وحمى وطيس المعركة باللوحة التي تقدم بها إلى معرض المرفوضين عام ١٨٩٣، "الإفطار على العشب"، ثم بالأخرى "أوليمبيا" الذي تقدم لعرضها بصالون عام ١٨٦٥.

ولئن كدرت اللوحة الأولى مزاج الباريسيين وأثارت إشفاقهم على ما وصل إليه فن العصر– في زعمهم– من ضعف وانحلال، فإن الثانية قد أثارت عاصفة من الغضب، بلغ من شدتها أن عينت سلطات الأمن حراسة لحمايتها أثناء عرضها بالصالون.

... وكانت باريس تتحدث حينذاك عن قصتي "الدبوس ونانا" للكاتب "إميل– زولا" بين محبذ ومستهجن، وعن رحابة نظرة الفنان الشرقي إلى الطبيعة وأصالة وسائل التعبير عنها في لوحات التصوير على النحو الذي رآه الباريسيون في الرسومات المطبوعة للفنان الياباني "هوكوساى"، وعن جمال التحف الشرقية التي كانت تملأ أسواق باريس ومعارضها– من خزف ونسيج ولاكر– وكان الفنانون المعاصرون الشبان يرفضون اللحاق بمعاهد الفن الرسمي، مؤثرين الدراسة بالمتحفات، أو بمراسم باريس الحرة مثل مراسم "جيليان وكلير" وأكاديمية "سويس"، وكانوا ينفعلون بهذا كله فتظهر آثار انفعالهم فيما كانوا ينتجونه من لوحات تلاشت منها معالم الخط، لتظهر فيها الألوان دسمة متألقة بالضوء على نحو ما يرى بلوحات المصور الإنجليزي "كونستابل".

... وكان المصور الفرنسي "مونيه" يتحدث إلى جماعة الثائرين– بعد أن

عاد إلى باريس من بلاد الشرق– عن الأضواء التي رآها هناك، والتي تثير ابتهاج الأعين وتنعش الأرواح، وعن الظلال التي تخلع على المنظر الطبيعي الشرقي الرواء والحياة دون أن تطمس معالمه.

ومن ذلك كله نشأت فكرة جديدة بين شباب الفنانين عن الضوء في لوحة التصوير، فانجذبوا إليها كما ينجذب الفراش نحو الأزهار في يوم ربيع، الهتاف للضوء بوصفه بطل مذهبهم الجديد، وركزوا اهتمامهم على تسجيل الانفعالات البصرية التي تعكسها النظرة الخاطفة على شبكة العين، ولقد ساعدت دراسة علوم البصريات على توضيح معالم الطريق لهم إلى وجهتهم الخاصة.

ولكن "مانيه" ظل يمثل قطب الدائرة بين جماعة الثائرين، لأنه كان أول من جهر بخصومة لجان التحكيم والمقتنيات، وحرض على أعضائها بالثورة.

* * *

... درس "مانيه" مبادئ الفن على يد المصور "كوتير" كما ظفر بتوجيهات "بروست" الحكيمة، ولكنه ما لبث أن مضى يبحث عن وجهته بنفسه في أعمال أساتذة الماضي، وسرعان ما اكتشف ذاته في لوحة "اللحن الريفي" للمصور الإيطالي "جورجونيه" وكان هو الآخر أول من خرج على تقاليد الفن في عصره، فعالج الصورة بفرجون مشبع بألوان وضاءة استخدمها في تسجيل أشكاله بجرأة مقطوعة النظير– كما اكتشفها في لوحات "رمبراندت" و "هالز" و "روبنس"– وكانوا على حد قول أحد النقاد– يغمسون فراجينهم في الضوء وليس في الألوان، ثم اكتشفها في تلك المحاولات الظافرة التي ظهرت في صور جماعة "الباربيزون".

وانفعل الانطباعيون إلى ذلك بالدراسات المستمدة من البحوث العلمية بصدد الضوء وألوان الطيف، وكان "إسحق نيوتن" وغيره من العلماء قد فسروا

ميكانيكية الرؤية، وأوضحوا العلاقة بين شبكة العين وأشعة الضوء وطريقة انعكاس المرئيات على تلك الشبكة، كما علوا عدم وضوح الأشياء البعيدة عن النظر بكثافة الطبقات الجوية التي تغمرها في غلالة غائمة زرقاء، ووضع الانطباعيون تلك النظريات عن الألوان موضع التطبيق، متعمدين وضع لمسات حادة من الضوء في أجزاء معينة من وحدات الصورة لإبرازها في وضوح.

ويدل ذلك على أن مصوري تلك الحقبة لم يقفوا من الطبيعة موقف الرومانتيين الذين كانوا ينتظرون إلهاماتها، ولا موقف الواقعيين الذين كانوا يبحثون في قوانينها بل كانوا ينفعلون بصورها ويستخدمون في تسجيل انطباعاتهم ما أسفرت عنه. جهود العلماء من نظريات في الضوء والألوان، مما جعل الناقد الإنجليزي "هربرت ريد" يطلق على مذهبهم هذا اسم "الواقعية العلمية".

والانطباعية في التصوير هي مذهب صياغة الأشكال بالألوان، وكان– الانطباعيون يعالجون صورهم تارة بألوان الزيت وتارة أخرى بألوان الماء أو بالطباشير ولقد برزت قيم تكنيكية جديدة في فن التصوير تتصل بطبيعة الملونات وبالوسائط المستعملة في كل منها، وكان الطباشير من أكثر هذه الملونات تأثيرا في ثراء لوحاتهم، حتى ليضرب المثل في هذا الصدد بصور الفنان "دوجا" التي رسمها الراقصات الباليه بألوان الطباشير.

على أن الألوان في اللوحات الانطباعية لا تعني الأصباغ بقدر ما تعني أشعة الضوء بعد أن تنكسر على البلورة فتسفر عن ألوان الطيف المعروفة بخفها الأثيرية.

ولهذا كان الانطباعيون يملؤون عيونهم من مشاهد الرياض والحقول وصور الأحياء والجماد التي كانوا يقعون عليها على غير موعد، ومن ثم يأخذون في

تسجيل أشكالها بلمسات سريعة مركزة من الفرجون، وتتحول هذه اللمسات– في حالات الاحتدام الشديد– إلى نقر قوى جريء على سطح اللوحة، وهم في ذلك إنما يتجنبون التطابق بين الأصل الطبيعي و بين الصورة التي يعالجونها عنه، ذلك أن الطبيعة في زعمهم هي المادة البكر، أما الفن فنشاط يسفر عن طبع التجربة بطابع الذات في صياغة فنية تتصل بطريقة خاصة للرؤية، ومن ذلك كان الجمال الفني في المذهب الانطباع مختلفة عن الجمال الطبيعي كل الاختلاف، وكان مرد القيمة في آثاره إلى ما تعبر عنه من الانطباعات الشديدة، لا إلى الحذق في محاكاة الأشكال.

ويتحدث الانطباعيون عن الحالة النفسية للمنظر الطبيعي كما لو كان كائنا حينا تعيش عواطفه على النشوة أو العذاب، كما يتحدثون عن شدة الانطباعات وقدرتها على توليد الصور دون رجوع إلى القوانين الأكاديمية أو اعتماد على المهارات التكنيكية، مؤكدين أن التجربة الفنية إنما تحقق أغراضها عند نشوب الاحتدام الذي يصهرها ويصيغها، ومن ثم يصبح عمل الفنان بمثابة لذة يستمتع بها لا مكابدة يعاني منها.

والانطباعية إذ تتلقى وحيها عن الطبيعة إنما تعنى بالظواهر الحية منها، وكان أهمها الضوء الذي يسفر في حركته الأبدية عن تنوع في مظاهر الأشكال، كما تعكس النظرة الانطباعية فكرة الحقيقة غير المرئية عن طريق تحليل الضوء إلى ألوانه الجوهرية، مما أدى إلى استغلال إمكانيات الصورة بوصفها سطح تغطيه طائفة من الألوان، تشبه إلى حد بعيد رقعة من نسيج، ولكنه حيك من أشعة الضوء.

ولئن فاق "مانيه" غيره من الانطباعيين في الشهرة، فإن حكم التاريخ يضع "مونيه" في مكان الصدارة منهم، ذلك أنه قام بالدور الأساسي في تنشيط

المذهب الانطباعي، كما كان– على حد قول "سيزان"– عين ترى النور الجميل... ولكن أي عين، كما استطاع أن يتابع نشاطه إلى آخر سني عمره الطويل متحديًا الفقر في همة لا تفتر، يقوده حسه الفطري للنور وذوقه الحساس المرهف لتسجيل رقصاته ببصيرته النافذة الفنانة.

* * *

ولد "مونيه" بباريس عام ١٨٤٠ وزاول الكاريكاتير شابًا، ثم كان لقاؤه الفنان "بودان" سببًا في التوفر على تصوير مناظر الطبيعة، وكان عنيدًا حتى التطرف في الاحتفاظ بانطباعاته الأولى وتسجيلها بلوحاته.

وأمضى "مونيه" فترة حاسمة من حياته بمدينة "هنفلور"– بمزرعة القديس سمعان– حيث كان يحظى هو وآخرون من الفنانين والشعراء– برعاية مدام توتان صاحبة تلك المزرعة، وكان من بينهم "بودلير" الشاعر و "بودان" و "كوربيه" و "جونكيد" و "بازي" وغيرهم من عشاق تصوير المناظر الطبيعية وعشاق الجدل والمناقشات الصاخبة في موضوع الفن.

ولما اتجه "مونيه" إلى باريس ليتابع دراسته بمرسم "كاير" وليستأنف المناقشات الصاخبة بمقهى ""جيربوا" مع هؤلاء وغيرهم مثل "رينوار" و "دوجا" والكاتب "زولا" كانت فكرته عن الفن قد اتسعت، كما تطورت بتأثير من الطرف الشرقية التي كان يتردد على مشاهدتها بمتجر مدام "دوسوا" بحي "الشانزليزيه" وكانت من أقمشة ومراوح يابانية محلاة بنقوش تأخذ ألوانها بالألباب، فضلًا عن الرسومات المطبوعة بالألوان على قوالب من الخشب، والتي بلغ من تأثيرها على فناني فرنسا من تلك الفترة إلى حد أن قال فيها "فان جوخ": "عندما انحط الفن الياباني في بلاده ولد من جديد بفرنسا بين الانطباعيين"، كما يقرر أن الانطباعيين أخذوا جميعًا عن تلك الرسومات.

ويعترف "مونيه" لزملائه الانطباعيين بأهمية الفترة التي قضاها بالجزائر عندما عاد إلى باريس يحدثهم عن مشاهدها الجميلة بعد أن أدى بها الخدمة العسكرية إذ يقول: "ليس في إمكانكم أن تتصوروا لأي مدى أفدت لفني من تلك الفترة".

ومما يؤثر عن "مونية" أنه جرى في إنتاجه الأخير على إخراج الموضوع الواحد بعدة لوحات، فصور "أكوام التبن" و "أشجار الحور" و "كاتدرائية روان" في أكثر من لوحة، وفي هذه الأخيرة أصدر "كليمنصو" كتابه "ثورة الكاتدرائيات" وبه نوه بجهود الفنان في دراسة الضوء، كما نبه "كاندينسكى" إلى ما بلوحات "أكوام التبن" من خصائص التجريد، فذكر في كتابه "الروحية في الفن" بأنه لم يستطع أن يميز تلك الأكوام وأن يهتدي فيها إلى الموضوع، ولكنه وجدها تنطبع بعمق في ذاكرته، ثم ما تلبث أن تتشكل أمام عينه بأدق تفاصيلها، ومن هنا بدا له إمكان الاستغناء عن الموضوع في لوحات التصوير.

وفي مجرى عام ١٩٢٦ قضى "مونية" نحبه بعد أن صور مجموعات من الزهور في لوحات رائعة الجمال، ووقف "فلاديمير- جورج" بعد ثلاثة وثلاثين سنة من وفاته يشرح للرواد فن "مونيه" أستاذ الانطباعية الحقيقي قائلًا : "إنه وضع لتلك الأزهار قوالب راسخة تظهر في مزيج من درجات اللون ثم تختفي في سديم من التخطيط والأمواج المتداخلة".

ويصف أحد المصورين لوحات "مونيه" بقوله: "بالأمس كنا نقف أمام المنظر الطبيعي، واليوم نقف فيه".

على أن لوحة "انطباع" ستظل دائمًا علمًا على مذهب الانطباعية، إذ أخذ اسمه من اسمها.

* * *

وإذا كان "مونيه" قد عبر في لوحته المشار إليها عن مشهد طبيعي أثناء الشروق بألوان تبدو وكأنها امتزجت على شبكة العين قبل أن تنعكس على اللوحة، فقد اتجه معاصراه "سيرا" ١٩٥٩– ١٨٩١ و "سينياك"، في التعبير عن انطباعاتهما بمشاهد الطبيعة إلى تصنيف الألوان في الصورة على قاعدة التحليل العلمي للضوء، وكان المصور "سيرا" أول من تحدث عن صفة "السرعة" في التصوير وأعلنها شعار لفن الجيل الحديث، كما كان يتحدث إلى تلميذه المخلص "سينياك" عن وجوب وضع الخطة للعمل الفني قبل الشروع في تنفيذه، ومن ذلك نشأ منهاجان جديدان في الانطباعية: يعرف أولهما بالتقديمية والآخر بالتنقيطية، كما انتهى ذلك إلى التبشير بميلاد المذهب التكعيبي.

وكان "سينياك" من أكثر رجال التصوير حظًا من الثقافة حينذاك، فوضع كتابة عن الانطباعية الجديدة، أوضح فيه وسائل التطبيق للنظرية العلمية بصدد تحليل الألوان وضرب المثل على ذلك بقوله: "إن اللون الأخضر يتكون من امتزاج لونين جوهريين هما الأزرق والأصفر، والأحرى بالمصور أن يضع بقعة زرقاء وصفراء منفصلة على سطح اللوحة حيث يتم امتزاجها بالرؤية بدلًا من خلط اللونين على لوح المصور (البالتة)".

ولقد تأثر بهذا الرأي عدد من المصورين على أنحاء شتى، فرسم "كروس" و "ليث" مناظر على ضفاف نهر السين حيث تذوب المشاهد في الحج من الضباب كما تنشر الإحساس بالمناخ الرطيب، وسجل مشاهد الحطابين في غابات فرنسا حيث ينشأ الشعور بالرحابة والسعة، وكان "أمان–جان" من أكثر هذه الجماعة انفعالًا بالوجهة التحليلية، فأنتج أوفر اللوحات حظًا من الألوان على الأساس العلمي.

على أن الانطباعية تجمع في لوحات المصور "دوجا" بين الانفعال بجمال

الألوان في علاقتها بالضوء وبين الانفعال بجمال الحركات في علاقتها بالكائن الإنساني. وعلى الرغم مما أثر عن "دوجا" من تقدير عميق لمبادئ الفن الكلاسي فقد استغل هذا المصور قوة الخط وأناقته، وسحر اللون ورواءه في لوحات "راقصات الباليه" معبرة فيها عن الحركة الخاطفة في دقة مذهلة، كما استطاع معاصره المصور "رينوار" (١٨٤١– ١٩١٩) أن يجعل من لوحاته باقات من أشعة الضوء متعددة الألوان، وأن يبث في صور البشر آثار العافية، هذا وأن "رينوار" ليعزو ظهور المذهب الانطباعي إلى حادثة طارئة وقعت لأحد المصورين، وكان قد خرج في جماعة ليرسم منظرًا في الخلاء، وبحث ذلك المصور عن أنبوبة اللون الأسود لاستعماله في تأكيد عتمة الظلال بالمنظر، فلما لم يجدها بين أنابيب الألوان استعمل اللون الأزرق بدلًا من الأسود... ويقول "رينوار":.. وفي هذه اللحظة ولدت الانطباعية".

ونخرج من ذلك بأن تصوير اللوحات عن مشاهد الطبيعة بطريق مباشر قد عكس على آثار الفن الإحساس بشفافية الألوان وخفتها، فلم تعد الظلال سوداء أو بنية قاتمة أو زيتونية معتمة- كما كانت في لوحات المشاهد الطبيعية المنفذة داخل الموسم- بل أصبحت تلك الظلال بنفسجية أو زرقاء منذ خرج المصورون إلى الطبيعة يتعاملون معها بطريق مباشر.

ولئن كانت الحياة البوهيمية قد عكست ظلها على أعمال الانطباعيين فإنها كانت هي نفسها موضوع أغلب اللوحات التي رسمها المصور الكسيح "تولوز–لوتريك" (١٨٦٤– ١٩٠١)، والذي وإن كان قد نهج منهج الانطباعيين في الولوع بالألوان، إلا أنه خالف عن اتجاههم إلى رسم مشاهد الطبيعة مؤثرة عليها تسجيل مشاعر الناس في لوحات تعرض حياة المراقص الليلية التي تتفاعل فيها أجسام البشر بالحركات الصاخبة أو ترتطم على نوازع

النفس ارتطام الموج العارم بصخور الشاطئ، معبرة فيها عن الانفعالات حين تنطلق على السجية في شدة واحتدام.

* * *

وبهذا كانت باريس مسرحًا لتلك الاتجاهات الفنية الثائرة المتضاربة إذ آوت أكبر عدد من رجال الفن ممن ضاقت بهم أوطانهم فوفدوا عليها من كل مكان، ليشاركوا فناني فرنسا في حركة الدفع الفني الجديد، ومن هؤلاء الفنان الأمريكي "ويزلار" الذي عاش فترة من حياته بلندن، فأثار أسلوبه في التصوير ثائرة الناقد المعروف "راسكين" حينذاك، فكتب يحرض عليه المجتمع الإنجليزي، ولم يسع الفنان إلا أن يغادر لندن إلى باريس حيث واصل كفاحه جنبًا لجنب جماعة الثائرين.

وكان للانطباعية روادها بمختلف المدارس الأوربية، نذكر منهم المصورين "بروكلين" بألمانيا و "بريفياتي" و "سينيورين" بإيطاليا، وكان هؤلاء.. وغيرهم يسجلون الانطباع اللحظي عن مشاهد الطبيعة وصور الحياة اليومية– في لوحات تستخدم الألوان الصافية.

ما بعد الانطباعية

إذا راجعنا تسلسل الأحداث التي مرت بالمذهب الانطباعي، لوجدنا أنه كان أكثر مذاهب الفن الحديث مقاومة للأساليب الفنية التقليدية في التعبير، كما كان أكثرها اهتمامًا بإبراز الطوابع الذاتية وتعمقًا في استخدام الألوان وتطبيقها وفقًا للنظريات العلمية.

ولقد كان المعرض الذي أقيم ببيت "نادار" عام ١٨٧٤ أول عمل إيجابي قام به المصورون الانطباعيون لنشر مذهبهم بطريقة عملية... ثم مرت تلك الأعوام التي تحمل ذكري نضالهم ضد ما كانوا يسمونه بالرجعية الفنية حتى قضى "مانيه" نحبه عام ١٨٨٣، فكان معرضهم في عام ١٨٨٦ آخر معارضهم الجامعة.

وفي عام ١٨٩٣ وقعت تلك المهزلة التي سجلت على أكاديمية الفنون الجميلة بفرنسا أكبر وصمة في تاريخها، إذ أعلن "جيروم"– أحد أعضائها– أنه من العار أن توافق الحكومة الفرنسية على قبول تلاك اللوحات الانطباعية التي كان قد أوصى بها "كايبوت" كهدية المتحف الدولة، ذلك أنه "لابد من تدهور خلقي عظيم، كي تقبل الدولة هذا النحو من الوسخ".

..." وترددت الحكومة الفرنسية طويلًا قبل أن تبت في أمر هذه الهدية، وأخيرة قر قرارها على قبول أربعين لوحة فقط من الخمس والستين لوحة التي كانت تتألف منها التركة، وكان من اللوحات المرفوضة اثنتان من عمل

"سيزان"[1].

فهل كان "سيزان< من الانطباعيين...؟

والجواب على ذلك نعم ولا.

... ذلك أن سيزان" أخذ عن الانطباعيين صفاء الألوان، وأفاد منهم لرفع تلك الغشاوة التي كانت ترين على صوره الأولى، ولكنه عاد فثار على مناهجهم في الرؤية والتأليف، إذ كان يريد أن يجعل من الانطباعية شيئًا متينًا، فاتجه إلى البحث عن تلك الحقيقة التي تكمن وراء ظواهر الطبيعة المتغيرة ليعبر عنها على نحو من الشدة كالتي تنبض بها حواسه.

واستطاع "سيزان" بعد محاولات جاهدة أن يكتشف عنصر الإيقاع في الأشكال، كما استطاع أن يجد مادة اللحن في الألوان، وأن يحقق من التأليف بينهما ضربة من الانسجام الحيوي، وأن يجعل من سطح اللوحة نسيجة قوى التماسك لا تشوبه تلك الثقوب أو التضاريس المزعجة للعين، وأن يقوى الصفة البنائية في أشكاله بما كان يخلعه عليها من متانة الأسطوانة والكرة والمخروط... وكان في هذا يقول:

"إني أرى الزجاجة فأرسم أسطوانة".

ووصل "سيزان" إلى حل لتحقيق البعد الثالث على نحو يبقى على السطح طبيعة التصوير، فاكتشف لذلك طريقة انفرد بها بين مصوري عصره، وكانت ترفض استخدام التظليل وقواعد المنظور، كما ترفض التوسل بتلك اللمسات الخشنة التي كان الانطباعيون يجرونها للتعبير عن البعد الثالث، مستعيضة عنها بتحويل سطوح الأشياء إلى مربعات صغيرة كان يملؤها بفرجونه بخطوط قصيرة

---

[1] قصة الفن الحديث.

مستقيمة ومتوازية بنفس ألوان الشيء الذي تظهر عليه، وإنما في درجات واتجاهات متفاوتة.

ولقد استحق "سيزان" ما خلعه عليه عصره من ألقاب تضعه بمكان الصدارة من رجال الفن الحديث، فلقد أنفق حياته كلها في محاولات عنيدة للتعبير عن الحقيقة من وراء أشكال الطبيعة، تلك الحقيقة التي تمتاز بالدوام والاستقرار، وأتلف في سبيل ذلك كثيرة من اللوحات التي كان يصرف في تصويرها الأيام والليالي الطوال لعدم اقتناعه بنتائجها أو رضائه عنها، ولقد أخذ فنه يفتى آثار سعيه الدائب للوصول إلى الكمال، فبدأ يتلقى عن زعيم الرومانتية مبدأ المخالفة عن أشكال الطبيعة المألوفة، وعن "دومييه" الاهتمام بإطلاق النور على مختلف الوحدات في غزارة وبإحداث التباين المحسوس بين أجزائها المظلة وما يقابلها من أجزاء يغمرها الضوء، ثم اتجه إلى الانطباعية يأخذ عنها صفاء الألوان، فلما رآها تمعن في تفتيت الأشكال فتحيلها إلى مساحات أو بقع ملونة بألوان الطيف وفقًا لنظريات علمية صارمة عزف عنها إلى دراسة الطبيعة دراسة واعية، باحثًا عن النظم والقوانين. الهندسية التي تتحكم في بنائها، بحيث استطاع أن يبرز الإحساس بما في أشكالها من ثقل وصلابة وملمس، وأن يمهد السبيل من بعد لظهور التكعيبية والتعبيرية والتجريدية.

ولد "سيزان" عام ١٨٣٩ ببلدة "إكس– انبروفانس"، وظهر ميله إلى الفن منذ الصبا، فكان يقف الساعات الطوال يتأمل منظر الحبل المشرف على بلدته ويخطط عنه بالقلم، ولعل ذلك مرد الصلابة التي نستشعرها من مختلف الوحدات التي تعرضها لوحاته.

وقرر "سيزان" أن يدرس التصوير بباريس منذ عام ١٨٦١، على أنه لم يلبث فيها إلا قليلًا حتى عاد إلى بلدته يائسة من النجاح، ولكن الحياة في

باريس جذبته من جديد فعاد إليها ليكافح من أجل الكمال الذي كان ينشده– رغم ما كان يصادفه من سخط النقاد، ولقد مضى يصور الموضوعات والأشخاص وعناصر الطبيعة الصامتة في عناد، حتى لقد أثر عنه أنه كان يطالب الأحياء عند تصويرهم بالصمت والسكون كما لو كانوا من الجماد!!

وظل "سيزان" متمسكًا بشعاره "إني أبحث" طوال حياته حتى صرعه المرض عام ١٩٠٦ وهو يصور، وكانت تلك أمنيته أن يموت والفرجون بيده، ولكن الحياة التي قضاها في البحث عن الحقيقة مضت دون أن يظفر منها بشيء لنفسه، بينما استطاع " فولار" تاجر الصور المعروف بباريس أن يجني ثمرة كفاح الفنان بما جمعه من آثاره أثناء حياته لقاء دراهم معدودة.

الفن والعصر الحديث

لقد ثبت بصورة لا تقبل الجدل أن الفن الحديث يتفوق على أية فلسفة ظهرت التناقش موضوعه أو تعرض لمشكلاته، كما ثبت أنه عصي على أية نظرية وضعت لتفسر دوافعه أو لتضعه على مخطط ما– ذلك أن فنان العصر الحديث يتمتع بضرب من الحرية لم يحظ بها سلفه من قبل، ومن هنا كانت آثاره مثار جدل ومصدر توليد نظريات متضاربة، فضلًا، عن الاتهام الذي توجهه الغالبية من الناس إلى الفن الحديث بوصفه تهريج وشعوذة. على أن بعض فناني العصر الحديث قد استطاع– بفضل ما أوتي من حدس صادق وإدراك عميق للتيارات التي تؤثر في سير الحياة وتشكلها– أن يدخل التاريخ من أوسع أبوابه، وأن يجعل من منهاجه في الفن شيئًا يرضي عنه كافة الناس على اختلاف مستوياتهم وثقافاتهم.

ولعل مرد هذا الجدل والاتهام إلى اعتيادنا محاربة كل ما يخالف عن الوسائل المألوفة بيننا في التذوق، ولهذا كان لزامًا أن نوجه الاهتمام إلى التخلص من المقاييس التقليدية في التقييم على أسس أدبية عند مشاهدة آثار الفن التشكيلي المعاصر، فنكف عن المطالبة بالقصة التي كانت محور النشاط الفني بشكله المعروف من قبل، ولنستمتع بما تعرضه لوحات المعاصرين من بناء وقيم نابعة من طبيعة التشكيل ذاته.

ومنذ نبذ الفنانون التشكيليون عرض القصة والموضوع واتجهوا إلى الخلاء يعبرون عن جمال الطبيعة والكائنات، ويختارون من واقعها المباشر دوافعه الداخلية لا صوره السطحية، تبدت ملامح الذاتية الفردية تبعًا لإحساس كل

فنان بآثار الحياة في نفسه، ولقد تم التغيير في المبدأ على يد تلك الجماعة التي عرفت بمصوري الهواء الطلق، وسرعان ما أصبح التصوير نفسه هو الموضوع، ولكن التغيير الشامل قد تم من بعد بأولئك الفنانين الذين لم يمروا بفلك الدراسات الأكاديمية، والذين لم يدر بخلد أحد منهم أنه سيحظى بلقب فنان في يوم ما.

والواقع أنه منذ بدأت الطوابع الذاتية الفردية ولوحات العصر الحديث تعكس الجانب الإيجابي من الحياة في صورته الدرامية الحية التي شكلت مبدأ الانطلاق نحو التجديد والابتكار... ومنذ ذلك الحين لم تعد هناك مدارس يلمع فنانون من خلالها، بل فنانون تتألق شخصياتهم في سماء التاريخ، حتى أصبحت دراسة تاريخ حياتهم هي نفسها دراسة الفن الحديث.

* * *

... وسأختار من هؤلاء ثلاثة نماذج للعرض، وأول هذه النماذج يسمى" فان– جوخ" وهو هولندي الأصل، وثانيها "جوجان" وثالثها "هنرى– روسو" وهما من أصل فرنسي.

ولقد بدأ الأول حياته بائعًا بإحدى دور التحف في لاهاي، وعمل الثاني كبحار ولكنه ما لبث أن عزف عن مهنته هذه إلى السمسرة، أما الثالث فكان يشغل وظيفة كاتب بجمرك فرنسا، ولقد انتهى الثلاثة إلى الفن يمارسونه عن عشق وإيمان.

... ولد ثلاثتهم قبيل منتصف القرن الماضي، وشهد الأخيران منهم مطلع القرن الحالي، أما" فان– جوخ" فقضى نحبه قبل أن يرى شمس القرن العشرين ببضع سنوات.

ويمثل فن "فان- جوخ" الثورة على مضمون الحضارة الحديثة، إذ أعلن ذلك الفنان عليها الحرب باسم الإنسانية، بينما عبر فن "جوجان" عن التبرم بشكل الحضارة، فمضي عن باريس هاربًا ليحط رحاله بين أهل الفطرة بجزر المحيط الهادي وليعبر عن رحابة الطبيعة وصفاء النفس الإنسانية من وحى سكانها وبيئتها، أما "روسو" فقد أتى لباريس من بلاد المكسيك بطوابع غاباتها وأحراشها وأحلام سكانها ليعرض في لوحاته وبأسلوبه الشعبي الساذج عجائب ذلك الواقع المتفوق على صور الخيال...

ولنبدأ بقصة الفنان "فان- جوخ"...

وتبدأ القصة بمولده عام **١٨٥٣** لأب من رجال الدين، وفي سن السادسة عشرة بدأ الشاب "فان جوخ" يمارس عمله بفرع مؤسسة "جوبيل" في لاهاي كبائع تحف، ومنه انتقل إلى فرعها الآخر بلندن، وهناك وقع في غرام فتاة لم يظفر منها بتحقيق أحلامه، فنشبت في نفسه الثورة على المجتمع- بسبب فشله في الحب- فعاد إلى أمستردام ليلتحق بمعهد ديني ويمضي به بضعة أشهر، ثم ليتخذ من الوعظ رسالة بين عمال المناجم بحي "بوريتاج" في بلجيكا، وتدفقت روح الواعظ الشاب بالرحمة على أولئك البؤساء، فكان جزاؤه من أصحابها الطرد... ونشبت الثورة في نفسه من جديد، من أجل أولئك الكادحين الذين تنهب ثمرة كدحهم بعبارات ينسبونها عدوة بغير علم إلى الدين.

ولوح الفن للشاب من بعيد يدعوه إلى عالمه، وراودته نفسه أن يمارس التصوير فاستجاب لها.

وأمسك "فان- جوخ" بالفرجون وبدأ يصور، وكان على موعد مع النهاية بعد عشر سنوات من ذلك، ولكنه استطاع أن يقدم إلى التاريخ أروع تراث في خلال تلك السنوات العشر.

وتبدأ الرحلة من هولاندا حيث رسم الفنان لوحة "آكلي البطاطس" التي سكب فيها مشاعره الملتهبة عطفًا على الفلاحين في إنسانية مثيرة... إذ عرضهم بينما يطعمون ثمار أيديهم التي غرسوا بها بذور طعامهم بواقعهم الصارم المرير.

واستأنف "فان- جوخ" تلك الرحلة إلى باريس حيث التقى بجماعة الانطباعية فأخذ عنها صفاء الألوان، وشاركها الإعجاب بطرف الشرق الأقصى، وهناك رسم لوحات، منها صورة الأب "تانجي" ذلك الكهل الطيب الذي لم يكن يبخل عليه بشيء من أدوات الرسم والألوان التي كان يتجر فيها كلما طلب الفنان إليه ذلك.

ومن باريس نزح الفنان إلى مدينة "أرل" بجنوب فرنسا، لأنه كان يصبو إلى تصوير الحقول التي تفوح برائحة الحنطة أو البطاطس، وفي تلك المرحلة ألهبت شمس الجنوب جوانحه فرسم تلك اللوحات التي يعتلج اللون فيها بالعاطفة والحرارة والنور.

وعن للفنان أن يدعو أخًا له في الفن والفقر والكفاح، واستجاب "جوجان" لدعوته ونزل عليه ضيفًا بالبيت الصغير الذي طلا "فان- جوخ" جدرانه باللون الأصفر، وبدأت بينهما تلك المناقشات التي انتهت إلى حالة غير عادية من التوتر- حتى لقد كان يخرج منها ودماغه أشبه ببطارية مشحونة!!... وأدى ذلك التوتر إلى أن يتعقب "فان- جوخ" ضيفه ذات ليلة بسكين ليقتله، ولكنه عاد فندم على تلك الفعلة فقطع أذنه بدلًا من أن يقطع عنق الضيف.

وساءت حالة الفنان من بعد ذلك، وتحطمت أعصابه حتى فقد القدرة على التصرف، فآوى إلى مستشفى للأمراض العقلية لمدة عام، ولكنه أنتج خلاله لوحات عبر بها في عنف عما كان ينتابه من أزمات عصبية، ومن

مستشفى "سان- ريمى" انتقل "فان- جوخ" إلى أخرى قرب باريس حيث نعم بعطف الطبيب "جاشيه"- أحد محبي فنه- وحيث صور لوحات للحقول ومشاهد الطبيعة وزهور عباد الشمس، ولكن نوبة من الصرع استبدت به ذات ليلة، فأطلق الرصاص على نفسه ومات عام ١٨٩٠ بعد أن أنتج قرابة ألف رسم ولوحة خلال السنوات العشر من حياته مع الفن.

* * *

.... كان "فان- جوخ" أحد أولئك الذين مهدوا السبيل للتغيير الشامل في مفاهيم الفن الحديث، إذ عبرت لوحاته النامية عن شكل من أشكال رد الفعل ضد الانطباعية بكافة أنواعها وضد الحضارة الآلية، كما رفضت فكرة وجود حقيقة موضوعية في الطبيعة، وأكدت صفة التعبير بحيث كان هذا الفنان طليعة للمذهب التعبيري الحديث.

ولقد مضت حياة "فان- جوخ" كعاصفة هزت وجدانه وتمخضت في لوحاته عن تلك العواطف المفعمة بالحب والعطف على البؤساء، ولكنها كانت أشبه شيء بثورة العشاق وانجذاب المتصوفة- أي ثورة غيور على القيم النبيلة.

وكان "قان- جوخ" يرسم في نهم، بحيث خاطبه "سيزان" ذات مرة "إنك ترسم كما لو كنت مجنونًا".

* * *

... كان "فان- جوخ" يستخدم الألوان الصارخة والأسلوب الخشن السريع، ولكن شمس الجنوب أعادت بعض التوازن إلى نفسه ففجرت ينابيع روحه بحيث جاءت لوحات "أرل" في ألوان أكثر نضجًا ودفئًا واتزانًا.. "لقد كانت مشاعره تنساب مع ريشته بخطوط متفجرة..، فكان يرسم زوجة من الأحذية بنفس الإحساس الذي يصور به أشعة الشمس أو الأب "تانجى"، وكان

يغمر لوحاته المشمسة باللون الأصفر الملتهب ليبرز إحساسه الشديد بها، وأحيانًا كان يعصر أنبوبة اللون ويعصر معها إحساسه النابض بالثورة والحنان والمحبة... وتحولت النقط الصغيرة في اللوحات الانطباعية التي صورها إلى أشرطة كألسن اللهب... لقد أقبل مخلصة فوهبه الفن كل ما فيه من جمال وأمانة... كانت لوحاته أشبه بألحان غامضة تشير إلى معان داخلية... وإن الكراسي والأباريق لتبدو كأحياء تشبه الإنسان... كان يرجو أن يكتشف شيئًا يفضي إلى التعبير عن حب اثنين بلونين مكملين... إنه مثل" الجريكو" في تعبيره عن الإنسانية.. إن لوحاته تبتسم لمن يراها"[1].

... تلك هي أهم خصائص فن "فان- جوخ" الذي مهد لظهور قيم تشكيلية جديدة أكسبت سطح الصورة صلابة وملمسًا جديدًا، فلمساته الزاحفة كانت كالشعل المتوقدة سواء بسواء.

... ذلك هو الفنان "فان- جوخ" الذي أخرج لوحات منها "طابور الصباح" و "الأب تانجى" و "زهور عباد الشمس"... ومالا حصر له من صور الحقول والطبيعة الصامتة.

* * *

وامض الآن في الحديث عن "بول جوجان" وقصته تبدأ بمولده في فرنسا مع نشوب ثورتها الثانية عام ١٨٤٨ لأب صحفي من الثوار، فلما ولى لويس نابليون عرش فرنسا قرر ذلك الصحفي الثائر السفر بعائلته إلى "البيرو" ولكنه مات قبل وصوله إليها، واستأنفت الزوجة الرحلة بابنها لتقضي بها أربع سنوات ثم عادت إلى فرنسا ومعها "بول".

[1] حول الفن الحديث- فلانجان ترجمة الأستاذ كمال الملاخ.

وفي سنة ١٨٦٥ التحق "بول" بالبحرية ولكنه سئم استمرار الغدو والرواح على سفنها، فمارس السمسرة، وعلى فترة من ذلك بني بفتاة هولندية كان حلمها المال والجاه، وابتسمت لهما الحياة، فكان "جوجان" يخرج أيام الأحد لزيارة المتحفات وليتسلى بالرسم في الحدائق على طريقة الانطباعيين، وأرسل "جوجان" إحدى اللوحات التي رسمها من تلك الفترة إلى معرض الصالون لعام ١٨٧٩، فقبلتها لجنة التحكيم، وبعد بضع سنوات من ذلك قرر أن يهب حياته للفن، ولكن ذلك كان إيذانًا بفشله في حياته الزوجية وبالفقر والتشرد.

وتحدى "جوجان" فشله بأن تابع التصوير، فرسم في "بونتا فان" تلك اللوحات التي أعلنت عن ظهور أسلوبه الجديد، غير أنها لم تفز بما كانت خليقة به من تقدير، وثار الفنان على باريس ومعارضها ومجتمعها وقرر الرحيل...

وكتب على الفنان أن يشارك– لفترة – في حفر قناة بناما ثم يمضي عنها إلى جزيرة المارتنيك ثم ليعود ثانية إلى بونتا فان، ورسم "جوجان" لوحات جديدة أكدت متانة أسلوبه وجدته، ذلك الأسلوب الذي ألف به بين واقع الطبيعة وواقع نفسه والذي ردد به أحيانًا أصداء الفن الفرعوني.

... ثم كان لقاؤه بصديقه "فان جوخ" عام ١٨٨٨– وقد وقع بينهما ما وقع – "كان يقوم بيننا نضال كالبركان وكنت أغلي"– ثم عودته إلى باريس ثم إلى "بونتا فان" ثم إلى "لو– بولدوه" حيث أخرج لوحات "المسيح الأصفر" و "إنجيل الجميلة" و "يعقوب يصارع ملكًا"، وأخيرًا إلى" تاهيتي" حيث عاش في كوخ من أكواخها وارتدي ثياب أبنائها وتزوج بفتاة من فتياتها.

وأرسل الفنان ما رسمه في تاهيتي من لوحات إلى باريس فلم يتقدم أحد لاقتناء شيء منها، فعاد إلى باريس تحت ضغط الفاقة والمرض وهنالك كان في انتظاره إرث عن عمه، فأنشأ مرسمة أحسن اختيار أثاثه من تحف منوعة، وكان

يسرى بزيه الغريب يخرج من مرسمه بقامته الطويلة وعلى رأسه قبعة غريبة التكوين وفي يده عصا وفي قدميه حذاء من خشب...

وعرض الفنان آثاره التصويرية على المجتمع الباريسي، فكان نصيبه السخرية وإن كان الفنانون الشبان قد وجدوا بألوان عراياه وفي تلك البشرة الذهبية شيئًا خليقًا بالتقدير.

ولما نفدت موارده لحق "جوجان" بأصدقائه في "بونتا فان" وهناك كسر عقبه في معركة، فعاد إلى باريس ليركب البحر إلى "تاهيتي" من جديد، وليرسم لوحته المشهورة "من أين أتينا؟... وما نحن؟.. وإلى أين نسير؟" وهي من روائع مقتنيات متحف "بوسطن" اليوم، وظل "جوجان" يصارع الفقر في تاهيتي بعناد، حتى قرر الانتحار، ولكن جرعة السم عجزت عن أن تضع حدًا لحياته فبقي حتى مات معدمًا عام ١٩٠٣.

واستطاع التاجر "فولار" أن يجنى ثمار هذا الكفاح بما جمعه من آثاره.

... وهكذا مضى "جوجان" عن الحياة بعد صراع تحدي به صروف الدهر بكافة أنواعها، حتى لقد كتب لزوجته– بعد أن تركته ذات يوم لعذابه وفنه يقول:

"إنني أنام على لوح من خشب بعد أن أطوى نفسي في بساط".

ولكنه استطاع رغم ذلك أن يعلن عن عودة فن الإنسان البدائي بغرائزه السليمة– احتجاجًا على تلك المادية التي أشاعتها مدنية العصر الحديث– فاتجه إلى "تاهيتي" التي لا تحتاج فيها الحياة إلى نفاق أو أزياء أو نقود ليتخلص من مدنية الآلة وليعيش في أحضان الطبيعة وليتأملها وليصورها في انفعال هادي، وليجد في رحابها المنابع الحقيقية للإلهام الفني.

... وطالع "جوجان" عصره بصيغ جديدة في التعبير كانت من وحي الأساليب البدائية التي جرت على تحريف أشكال الطبيعة وعرضها في مساحات بسيطة ملونة بأشد الألوان غزارة ولكن الفنان كان يعرضها في حرص على ترابط أجزائها وتأكيد جمال أشكالها معبرة عن البعد الثالث عن طريق إظهار الأجسام البشرية في مقدمة اللوحة بنسب محسوسة الضخامة، وكثيرًا ما كان يضحي بأشكال الطبيعة المألوفة وألوانها في سبيل تحقيق إيقاع يقوم على نظام خاص، فيلون الأشياء بغير ألوانها الطبيعية ويستبعد الزوايا والتكتيلات من مظاهرها بحيث يحوم النظر على سطحها دون أن يثيره بروز أو يزعجه مرآي زواياه الحادة، وبهذا كان "جوجان" من أولئك الفنانين الذين عارضوا مبدأ محاكاة الطبيعة، أو استخدام القواعد الفنية المقررة أو التوسل بالنظريات العلمية لإحداث التأثير بشيء ما، بل مضي يصنع من أشكال الطبيعة- بعد أن يحطمها- رؤى جديدة تعرضها بكل مظاهرها.. برعبها وهدوئها وصفائها ووحشيتها، كما يظهر الإنسان فيها بخصائص كيانه البشري والروحي تتنازعه العاطفة السامية والشهوة الجامحة.

ونختتم حديثنا عن النماذج الثلاثة بالفنان "هنري- روسو" الذي تبدأ قصته يوم ولد في "لا فال" عام ١٨٤٤ في أسرة معدمة والذي قضى شطرة من أيام شبابه بالمكسيك، فلما عاد إلى باريس أمضى فترة في خدمة الجيش حتى انتهى إلى وظيفته ككاتب بالجمارك بإحدى الموانئ الفرنسية.

وفي سنة ١٨٨٥ قر رأي "روسو" على العمل كمصور، ووجد في صالات الفنانين الأحرار مكانة لعرض أعماله، ولقد ثابر على ذلك رغم ما كان يلاقيه من استهزاء وسخرية بفنه حتى مات عام ١٩١٠ دون أن يلتقي أي تقدير إلا من بعض المشجعين المشفقين على حاله.

ويعرض فن " روسو" صورة من الطبيعة الضاربة في الغرابة بأسلوب يتحدى الواقع بدقته وإن خالف أشكال الواقع المألوف بتركيبه، فالغابات التي تعرضها لوحاته تثيرنا بدقة تفاصيلها كما تثيرنا بتركيبها الساذج الذي يشبه عالمة من الأحلام تراءى لطفل روماني النزعة.

على أن "روسو" يعد من فناني الطليعة لرفضه أساليب الفنون الأكاديمية واتجاهه بالفطرة إلى تأليف لوحاته كما لو كانت رقعة منسوجة بنقوش مسطحة تلتزم بأساليب التصميم الزخرفي.

نهاية القرن

لقد ساد بأوروبا خلال السنوات الأخيرة من القرن الماضي ضرب من القلق والاضطراب الناشئ عن التغيير المحسوس في أوضاع المجتمع وقتئذ كنتيجة حتمية الألوان الصراع الذي كان يدور بين الإنسان والآلة ولانتشار المبادئ الاشتراكية وقيام الحركات التحررية، مما كان يمهد للحرب العالمية الأولى في مبدأ الفرن الحالي.

ولقد نشأ عن ذلك الجو المتوتر إحساس بضرورة العودة إلى البساطة بعد أن أشاعت الحضارة الحديثة تلك الأمراض النفسية بالمجتمع، وكان أن نبتت فكرة العودة إلى فنون أهل الفطرة والتماس بساطة الطفل واحتذاء أساليبه في التعبير.

وكان "جوجان" قد أوضح معالم الطريق لأولئك الفنانين الذين سئموا مناهج الانطباعية في التزامها بالقوانين العلمية، فأسسوا مذهب الوحوش الذي يقتفي بساطة البدائيين والزنوج وبراءة الأطفال في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر.

ولقد كانت تعاليم "جوجان" من القوة بحيث ظهرت في السنوات الأخيرة من القرن الماضي جماعة "النادي" التي صور أعضاؤها لوحاتهم بالألوان النقية، معنيين بإظهار وحداتها في مساحات مسطحة، وكان من بينهم "بونار" و "فيار" و"ريني"، وكان هذا الأخير يرى أن اللوحة سطح تغطية الألوان في استواء تام ودون ما نظر إلى موضوعها، أهو حصان أم جسم عار، ولقد كان الاتجاه تلك الجماعة أثر محسوس في دفع وسائل إيضاح مضامين الكتب بالرسومات وتصميم الأستار المسرحية وملصقات الإعلان إلى الماء والتطور.

مذهب الوحوش

وتعزي نشأة مذهب المتوحشين إلى المصور "هنري- ماتيس" الذي استطاع أن يؤلف جبهة من الفنانين من أعضاء جماعات متفرقة صغيرة قادها بوعي وحكمة حتى أصبح إنتاجها جزءً من تراث العصر الحديث له شأنه ووزنه، وكانت تلك الجبهة تنتظم المصور الهولندي "فان- دونجن" وعددًا كبيرًا من الفنانين الذين تلقوا في شبابهم مبادئ التربية بمراسم وأكاديميات "مورو" و"كاريير" و"شاتو" و"الها فر".

ولقد استطاع "ماتيس" أن يوجه أنظار جماعته إلى ما كان من قيم فنية جديدة في لوحات "سيزان" و "فان- جوخ" و "جوجان"، كما استطاع أن يبصرهم بجمال الزخارف العربية المنقوشة على الجدران أو الفخار وبأسرار التأليف في صور الفسيفساء البيزنطي والمنمنمات الفارسية وببراءة التعبير في الفن الزنجي.

وأخذ "ماتيس" ميله إلى الفن منذ الصبا عن أمه التي كانت هاوية موهوبة للتصوير، وقد تملكه هذا الميل طول أيام شبابه فترك دراسة القانون إلى ممارسة الفن في سن العشرين، وكان المصور "بوجيرو" أول من لقنه مبادئ الرسم، ثم انتقل "ماتيس" لفترة قصيرة من مرسمه ليستأنف دراسته في جو أكثر تحررًا على يد "مورو" فاستمع إلى نصائحه وأكب على دراسة الطبيعة وآثار الأساتذة القدامى، وانعقدت أواصر الصداقة وقتئذ بينه وبين زميليه "دينى" و "روؤه" في المذهب، ومر في تلك المرحلة على الانطباعية، ثم عاد فكون أسلوبه الخاص الذي بدأ بتوضيح الأشكال- بتحديدها بخطوط عريضة- ثم انتهى إلى استخدام الألوان الجوهرية الزاهية متعمدًا ترك فراغات بيضاء ببعض أجزاء

اللوحة أو ملء فراغات منها بالنقوش العربية، كما تدل لوحاته المتأخرة التي أنتجها في مراكش على مدى تأثره بالصفة البنائية في فن "سيزان"، أما لوحاته الأخيرة فتحمل خصائص المذهب الوحشي من حيث الاهتمام بتوزيع الضوء مع إخضاعه لصفة التجانس بين مناطقه، وتشييد الأشكال على أساس التسطيح وإضفاء الطابع الزخرفي عليها مع استبعاد قواعد المنظور والظل والنور للإيحاء بها، وتجنب الأساليب المركبة في الأداء وانتقاء أنواعها المتجاوبة مع طبيعة المضامين الإنسانية.

وتعبر لوحة "المرسم" للمصور "ماتيس" عن تلك الخصائص في وضوح، فلقد بث فيها تلك الألوان الشديدة التباين من أسود ورمادي وأصفر، واخضع ما فيها من أشكال لأغراض التصميم فحرفها ليزيد من قيمته.

ولم يلبث "ماتيس" حتى أصبح مرسمه بباريس قبلة الأنظار من الجميع، وحتى طبقت شهرته الآفاق، ولقد ظل يتابع منهاجه في التأليف بنزعة زخرفية وأكثر الألوان غزارة وأشدها حيوية بحيث تحولت لوحاته إلى ما يشبه التحف التطبيقية التي يظهر فيها اللون وكأنه شلال يصب ماءه بعنف على مختلف أجزاء اللوحة.

* * *

ويبدأ تاريخ الحركة الوحشية من الوجهة التاريخية بالمعرض الذي أقيم عام ١٩٠٣ باسم "صالون الخريف"، واستمر هذا الصالون يقدم آثار أولئك الفنانين الذين عارضوا من قبل الطوابع الأكاديمية بإنتاجهم المتحرر، وعلى رأسهم" سيزان" و "جوجان" وآثار الفنانين الشبان وفي مقدمتهم رائدهم" ماتيس"، حتى أقيم الصالون الثالث عام ١٩٠٥ وهو الذي جمع بين لوحات "ماتيس" و "ديران" و "فلامنيك" و "روؤه" و "ديني" و "ماركيه"[١] و "فان–

---

١ زار" ماركيه" القطر المصري وصور كثيرة من مشاهدها.

دونجن"، وجهت الناقد "فوكسيل" عند ما رأى بها ذلك الأسلوب الذي يعبر على الردة إلى طوابع البدائيين وأساليبهم في التعبير عن الانفعال باندفاع وحرارة وفي تلقائية تسودها البراءة والبساطة وزاد من دهشته أنه رأى تمثالًا يعكس طراز عصر النهضة– نصب بين لوحاتهم– فصرخ قائلًا "دوناتيلو بين الوحوش".

* * *

... يتخذ هؤلاء الفنانون من أبسط الأشياء مادة للتصوير، إذ يرون أن الفن عمل تتبدى المشكلات وحلولها من خلاله وليس بفكرة، والوحشية هنا لا تمثل نزعة همجية في الفن الحديث، بل تشكل اتجاهًا عاطفيًا يفتح المجال أمام الفنانين للتعبير عن العالم الخارجي وفق تكوين خاص لا علاقة له بالألوان، والوحشية إذ تعتمد على التبسيط والعفوية والمرونة وتجانب القواعد وتحافظ على الحس الغنائي إنما تصبو إلى تيسير إدراك ما يرسمه الفنان على الأفهام(١).

ولقد ظهر المذهب الوحشي بعد أن اتجه النظر إلى اعتبار الحضارة الحديثة مرضًا تفشت أعراضه في المجتمع، وإلى أن الفن الذي يصنعه هذا المجتمع لابد وأن يكون مريضًا تبعًا لذلك، وإذن فلا سبيل إلى أن يعافي الفن من مرضه إلا بأن يبدأ من فنون الفطرة السليمة للأطفال والبدائيين، ولقد كانت هذه النظرة ترجيعًا لآراء الفيلسوف الفرنسي "جان– جاك– روسو" التي نادت منذ القرن الثامن عشر بالعودة إلى الطبيعة، وتفسيرًا للشعار الذي كان يقول وقتئذ بالعودة إلى الأرض، ولقد "وجد رواد المذهب الوحشي في القطع الخشن بالفن الزنجي ما أثار اهتمامهم، بعد أن أتخم العالم بالفن الذي بلغ ذروته بكمال المطابقة في فن "ميكلنجلو"، وأن الشوق إلى البساطة والرغبة في تأمين أقصى حد ممكن من التعبير بأقل ما يمكن من

---

١ الفن عبر التاريخ للأستاذ عفيف بهنسي.

وسائل الأداء كانت من الخصائص الهامة للمذهب الوحشي"[1].

* * *

من أجل ذلك كله بذل "ماتيس" أقصى الجهد ليستعيد نضارة الرؤية، وليعيد بناء الغريزة التي خربها الحضارة الحديثة وليقاوم ماديتها، وليجعل من الفن "مقعدة وثيرة يستريح إليه المتعب".

ولد "ماتيس" عام ١٨٦٩ لينعم بحياة طويلة امتدت إلى ما بعد منتصف القرن الحالي، ولقد بلغ من تشعب موهبته أنه مارس فنون النحت والعمارة والفن التطبيقي، فأنتج مجموعة من التماثيل التي تعرض حركات الجسم الإنساني في حيوية دافقة، وأسهم في إعداد التصميمات المعمارية والزخرفية لكنيسة "فانس" بأسلوب متطور، كما أخرج كثيرة من الرسومات المنفذة بالحفر الحمض والأخرى التوضيحية لكتب الأدب، فضلًا عن مبتكراته في عالم الفن التطبيقي، فلما ثقلت أعباء الحياة على كاهله مضى يتسلى بقص الورق الملون ولصقه بالفراغات المسطحة في نظام كان يرهص بالمذهب التكعيبي، حتى مات سنة ١٩٥٤.

* * *

وينحو "ا. ديران" ١٨٨٠– ١٩٥٤ منحى أستاذه "ماتيس" في التصوير ولكن أشكاله تمتاز بمتانة بنائها بحيث زحف أسلوبه نحو التكعيبية رويدًا رويداً، كما كان إعجابه بالمنحوتات الإفريقية سببًا في احتذائه أساليبها في التعبير لفترة من حياته، على أنه ما لبث أن تخلص من طوابعها الصارمة ليطبع آثاره فيما بعد بالاتزان والبهجة.

... أما "م – فلامينك" ١٨٧٦ فقد كان أسلوبه في الأداء أقرب أساليب

---

[1] مذاهب الفن المعاصر للأستاذ حسن محمد حسن.

المتوحشين إلى "فان– جوخ"، رغم أنه أغرم لفترة بفن "سيزان" فأخذ عنه طريقته في بناء الأشكال، ثم عاد فوجد في مناظر الطبيعة ما جعله يقبل على التعبير عما فيها من صفاء واحتدام ورقة وقسوة في اهتمام بالغ بالألوان الصافية.

... وكان للفترة التي قضاها "ج. روؤه" ١٨٧١ – ١٩٥٧ في العمل لترميم صور نوافذ الكنائس المنفذة من الزجاج الملون المؤلف بالرصاص أثر واضح في تكوين أسلوبه الذي ينحو نحو تحديد الأشكال بخطوط سوداء عريضة، بيها تتألق ألوانها من خلالها في بريق أخاذ، كما انتهت علاقته برجال الكنيسة فيما بعد إلى تكريس موهبته على إخراج كثير من اللوحات التي عبرت عن آثار الخطيئة في حياة النوع البشري، ثم أنتج من بعد لوحاته المعروفة عن المهرجين معبرة عن حياتهم الداخلية النابضة بالأحزان والآلام رغم ابتساماتهم وحركاتهم المرحة المفتعلة، كما أنتج لوحات أخذ موضوعها من وحي المجتمع وحياة الفلاحين والعمال عبر فيها عن دخائل نفوسهم.

وامتد نشاط "روؤه" إلى الرسم التوضيحي وإلى تصميم الديكورات وأزياء الباليه في الفترة الأخيرة من حياته، ويقدر إنتاجه من هذا النوع بالمئات من الرسومات.

وانفرد كل من رواد المذهب الوحشي بطابع خاص، فكان لكل من "دينى" و "ماركيه" و "مانجان" و "بيوى" وجهته في التعبير بالأشكال على نحو من بساطة البدائيين البولونيزيين وغزارة الفطريين الإفريقيين وبراءة الأطفال، وعلى أساس من دوافع الغريزة بتلك الألوان الجوهرية المتوهجة، وامتدت آثار تلك النزعة من باريس إلى ألمانيا منذ عام ١٩٠٥ حيث ظهرت بها حركة موازية تمخضت عن مذهب قائم بذاته هو المذهب التعبيري.

القرن العشرون

... لئن كان الربع الأخير من القرن الماضي قد هيأ لمولد اتجاهات فنية عرفت بخصومتها لمبدأ محاكاة أشكال الطبيعة في الآثار التشكيلية، فإن الربع الأول من القرن الحالي قد شهد مصرع الأشكال الطبيعية وتحطيمها في تلك الآثار واختفاء الموضوع منها، وكان من نتائج ذلك ظهور رأي جديد في التجربة الفنية بوصفها نشاطًا يخضع للفكر– لقدرته على إبراز لب الحقيقة الكامن– بدلًا من خضوعه للحس الذي يؤدي إلى طمس معالمها وإخفاء جوهرها.

ولقد ذهب "مالبرانش" في توضيح هذا الرأي إلى حد أقنع "براك" بوجاهته وكان ذلك المصور من أكثر المتحمسين لفن "سيزان" الذي دأب على اختزال أشكال الطبيعة وعرضها باللوحات وفقًا لنظام هندسي كان من شأنه أن أكسبها المتانة وأضفي عليها الجمال. ومن هنا مضى" براك" بالتجربة الغنية نحو عالم الفكر– ليضع به القاعدة التي تصحح الأسلوب– على حد قوله– وأسفر ذلك عن بشائر التكعيبية الأولى.

والواقع أن التكعيبية كانت في مبدئها مظهرًا لتطبيق بعض القيم المستلهمة من فن "سيزان"، ومن الأقنعة الإفريقية، وهي التي أعجب بها أغلب شباب الفن في باريس لقوتها وصراحتها وبساطتها، فغلبت طوابعها على إنتاجهم، وكان أن أخرج "براك" و "بيكاسو" لوحاتهما المبكرة من وحي هذه وتلك، وكان "ماتيس" أول من وصف هذا النحو من الإنتاج الفني (بالتكعيبية) منذ رأى لوحات المصور "براك" عام ١٩٠٨، وأشاع الكاتب "فوكسيل" تلك التسمية في مقالات كتبها عن أعمال ذلك المصور في محيط النقد.

التكعيبية

يمثل الأثر الفني التكعيبي ضربًا من التأليف بين عناصر مستلهمة من أشكال الطبيعة بعد تحليلها والكشف عما وراء مظاهرها الخارجية من قوانين تتحكم في تكوينها الأولى، ويستند ذلك الاتجاه إلى مباحث التبلور التي صدرت عن جامعة السوربزن بصدد الدراسات التعدينية، ووجد فيها الفنانون مخرجة لما كانوا يريدونه لفنونهم.. وكان لكلمة "تبلور" وقع في نفوسهم وأصبحت مصدرة خصبة لنشاطهم وأمكن تحديد مضمونها في الفن التشكيلي بما يقابل تقسيم الأجسام إلى مساحات وزوايا حادة وخطوط مستقيمة كحد الموسى– أي أن أجزاء الصورة أصبحت تبدو ذات أضلاع كقطعة البلور.. [1]. هذا ما يرتد مدلول التكعيبية إلى الهندسة الأولية للأشكال، بوصفها جزيئات من طبيعة هندسية يتماسك بعضها في بعض، كما يرتد كذلك إلى فكرة تزعم أن الخط المستقيم أكثر قوة وجمالًا من التخاطيط المنحنية أو المقوسة.

ويعرض الفنان التكعيبي أشكاله على نحو من النظام تتجلى به صفتها البنائية، كما يبرز بتلك الصفة تحركاتها في الفراغ، وهو ما عرف بين الفنانين حينذاك باسم (البعد الرابع)، وكان للعالم الرياضي الفرنسي "برانسية" أثر واضح في توجيه صديقيه "براك" و "بيكاسو" إلى تمثيل مظهر انتقال الجسم من مجال إلى آخر، وإلى المحافظة على الشكل العام للمشاهد دون تشويه له، وكان ذلك عن فكرة تقول بأن استخدام المنظور في تكوين المشاهد إنما يؤدي إلى تحريفات تسفر عن إطالة بعض أجزائها وإلى انكماش بعضها الآخر مما يسفر بدوره عن

[1] فنون التصوير المعاصر للأستاذ مُحَمَّد صدق الجباخنجي.

تشويه الشكل العام للمشاهد.

وتمثل لوحات القاعة رقم ٤١ بمعرض الفنانين الأحرار الذي أقيم عام ١٩١١ خصائص المذهب التكعيبي، وكان جميعها يعرض الأشكال في تشطيرات ناشئة عن استعمال الخطوط المستقيمة بقطع حاد خشن نراه كعامل مشترك في لوحات "جليز" و "متزنجر" و " ديلونى" و "لوت" و "ليچيبيه" و" فوكونيه" و "لورانسان".

ويفسر المصور "ا. لوت"[١] التكعيبية بأنها المذهب الذي يعني ببناء الأشكال على أسس هندسية والذي تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية.

ولقد صادفت التكعيبية ارتياح كثير من فناني الصدر الأول من القرن العشرين فتسللت مبادئها من فرنسا– موطنها الأصلي– إلى إيطاليا وألمانيا وغيرهما من أقطار شمالي أوربا، ولكن باريس ظلت بمثابة مركز إشعاع لمبادئها، إذ تركزت فيها جهود روادها الأول من المصورين مثل "بيكاسو" و "جريز" و "ماريا– بلانشار" و "أوريتز– دو– زارا" و "زاراجا" و "سيفيريي" و "هايدون" ومن النحاتين مثل "ليبشتز".

ويعزى إلى الفنان المعاصر "بيكاسو" الفضل في نجاح التجارب التي طورت آثار التكعيبية من أشكالها الهندسية الجافة– والتي كانت تعبر بزهدها في استخدام الألوان عن سخطها على الآثار الوحشية– إلى أشكال مرحة ترحب باستعمال الخطوط المقوسة أو المنحنية و باستقبال أكثر الملونات صفاء وتباينًا، كما يعزي إلى الفنان "جليز" الفضل في إبراز الإحساس بالبعد الرابع تبعًا

---

١ وفد هذا المصور على القطر المصري كأستاذ زائر، ومن أخلص تلامذته المصور صلاح يسرى.

لنظريات علماء الرياضة مثل "برانسيه" و "هـ. بوانكاريه" و " ش. هنري"، وفي التعبير عن انتقال الأجسام في الفراغ من مكان إلى آخر.

وليس من شك في أن التكعيبية تبرز دقة ملحوظة في أساليب أدائها، ومرد ذلك إلى نوع التربية الفنية التي مر بها روادها الأول في شبابهم، ولقد كانت أكاديمية "جيليان" كعبة أنظارهم، فغشيها "براك" لأغراض الدراسة منذ عام ١٩٠٢، وكان قد مضي عام على حلول "بيكاسو" بباريس فتعرف بعد قليل على زميله في ريادة المذهب ثم على "ماتيس" زعيم المتوحشين، وأسفر ذلك عن لوحة "آنسات أفنيون" الشهيرة للفنان "بيكاسو"، وبعد فترة من ذلك انضم "جوان – جرى" إلى الصديقين حيث كون ثلاثتهم الهرم التكعيبي الشامخ.

والتكعيبيون يعالجون الأشكال بالتركيز على صفاتها البنائية وليس عن مجرد استجابة لدوافع الحس المتقلب، وهم في ذلك إنما يتناولون بالتصوير الأشياء الموضوعية في واقعية ملحوظة، على أنهم لا يلبثون حتى يترجمون عن تلك الأشياء في مكعبات يؤلفون بينها في بناء جديد يقربها في مجموعها من أشكالها الأصلية، و يمضى التكعيبيون في تطوير أساليب الأداء بتحويل تلك المكعبات إلى سطوح مستوية يتداخل بعضها في بعض، كما تلعب الظلال في تحريكها إلى شتى الاتجاهات دورًا هامًا، ولقد ظلت طلائع الإنتاج التكعيبي زاهدة في استخدام الألوان بدعوى "إنطاق الشكل بلغته الخاصة متخلية في الوقت نفسه عن الأطر التي تحد البصر وليتوغل رأسًا داخل اللوحة ورؤيتها من جميع الزوايا... ولذلك نرى المكعبين يعمدون إلى رسم أنف كما ترى من الجانب على وجه منظور من الأمام أو يرسمون عينة مرئية من الأمام على وجه في منظره الجانبي على غرار الرسامين المصريين الأقدمين"[١].

---

[١] قصة الفن الحديث.

وتنتهي التكعيبية- بعد أن حرصت أول الأمر على عرض الأشكال في هيئة مكعبات ثم في مجرى تطورها على الأخذ بالطابع التحليل- إلى " لتركيبية" التي عادت بالأشكال إلى واقعها باتخاذ جزء أو أكثر من أجزائها كنقطة انطلاق التصميم الشكل النهائي لعناصر اللوحة على أساس البعدين، وفي تلك المرحلة الأخيرة ظهرت تلك اللوحات التي تعرض أشياء واقعية بأسلوب تقريري دقيق تبرز به صفات الثقل والملامس المنوعة كقصاصات الصحف أو أجزاء من المواد الخشب والمعدن وانتهى ذلك الاتجاه إلى لصق تلك الأشياء باللوحات بدلًا من تصويرها، ولقد استمر الأخذ بهذا التقليد لمدى طويل وعرف بأسلوب التلصيق.

ويستنج مما تقدم أن وفود "بيكاسو" على باريس في مبدأ القرن الحالي منفعلًا بما كان قد رآه من تحريفات وألوان خافتة بلوحات "الحريكو"- فنان إسبانيا النهضي العظيم- ثم إعجابه بما وقع عليه في آثار المتوحشين بباريس من مظاهر التجديد في أساليب الأداء، وبما صادفه بها من اهتمام بالغ بالأقنعة الإفريقية، ثم لقاؤه بالمصور "ج. براك" في أكاديمية "جيليان" وصداقتهما للعلماء الرياضيين كل أولئك أسفر عن ظهور الطوابع التكعيبية التي بلغ من شأنها أن طبعت أعمال العمارة والفنون التطبيقية بمؤثراتها الخاصة.

ولئن قام الجدل حول ريادة المذهب التكعيبي، وهل كانت للمصور "براك" أم للفنان "بيكاسو" فإن الرأي بأحقية ثانيهما لريادته قد غلب على غيره، وسأحاول أن أورد نبذات عن كليهما وعن غيرهما من فناني التكعيبية المشاهير.

* * *

ولد "بيكاسو" في مدينة ملقة بإسبانيا عام ١٨٨١، الأب إسباني رسام وأم إيطالية الأصل من ميناء"جنوه".

وكانت نشأته الأولى تشير في وضوح إلى ميوله الفنية، فلما بلغ الرابعة عشرة كان من بين طلاب معهد الفنون بمدينة "برشلونة" ثم مضى عنها بعد قليل من ذلك لدراسة الفن بأكاديمية "مدريد"(شكل ١٢).



(شكل ١٢) دراسة من العهد المبكر لمصارع الثيران بيكاسو

وقرر الشاب "بيكاسو" بعدئذ أن يتخذ من باريس مقرًا لإقامته الدائمة، فوفد عليها عام ١٩٠٤، وهناك شارك الانطباعيين- أمثال "رنوار" و "مانيه" و "دوجا" و "لوتريك" في إرساء قواعد الفن الحديث، وأنتج آثارًا في الفترة الأولى لإقامته هناك، تردد خصائص الانطباعية وتعرف بأعمال العهد الأزرق، إذ غلب ذلك اللون على أكثرها، وكان ذلك من تأثير "الجريكو"، ثم غلب اللون الوردي على أعماله التالية، فسميت بآثار العهد الوردي، ويمثل أهم هذه الآثار وتلك بعض الشخصيات الشعبية كالمهرجين والموسيقيين، وتمتاز بجموح التعبير عن العواطف مما كان يعزي من قبل إلى "لوتريك" و "فان- جوخ".

ويبدأ التطور الفعلي في فن "بيكاسو" منذ اكتشف بباريس أسرار الفن الزنجي ولمس ما يكمن فيه من فاعلية وصراحة فانعكست مؤثراته على لوحته الشهيرة "آنسات- أفينيون" اللاتي تشبه وجوههن أقنعة من تصميم الزنوج.

وانتقل الفنان من تلك المرحلة إلى محاولاته التي استهدفت تبسيط الأشكال وإقرارها على أسس هندسية، وساعدته ممارسة التصوير عن عناصر الطبيعة الصامتة على أن يتحول منها بعد فترة إلى تصوير الأجسام البشرية على ذلك الأساس نفسه، مسترشدًا بتعاليم "سيزان" في استخدام أشكال الأسطوانة والكرة والمخروط في بناء الأشكال.

ولقد أسفرت الصداقة بين "بيكاسو" و "براك" عن متابعة جهودهما المشتركة لتثبيت أقدام التكعيبية بحيث أقيمت معارض خاصة بإنتاجها على القاعدة التحليلية ثم على المبدأ التركيبي، ولكن "بيكاسو" كان ينفرد بين التكعيبيين بدأبه على الابتكار، فأخرج لوحاته التي عبرت عن ضرب جديد من الواقعية النابعة من الذات- غير المرتبطة بواقع الطبيعة- والتي استبعدت من لوحات التصوير أكثر القسم الأدبية المعروفة من قصة وموضوع، وأغلب الحيل

الأدائية من ظلال ومنظور، وبحيث أصبح التصوير وثيق الصلة باللغة التشكيلية، موحية بأساليب جديدة في التعبير بالأشكال عن جمال مطلق.

ولكن "بيكاسو" عاد فرأى أن ذلك الشكل من التصوير يقصر عن تمثيل مظاهر الحياة، فمضي يدرس آثار الفن من العهود التاريخية، منذ العصر الإغريقي، وانتهى من ذلك، إلى إنتاج رسومات وصور تحدوها الدقة الكلاسية، ووجد في عروض الباليه والحركات البهلوانية والأساطير القديمة أكثر الموضوعات ملاءمة لوجهته تلك.

... ولقد مضي "بيكاسو" في مغامراته بعد ذلك ليعالج السريالية على طريقته الخاصة في لوحات تعرض صورة تلاشت منها صفة الجفاف الخطى والنضوب اللوني– وظهرت في ثراء آثار الأسلوب التوريقي(1)، ولكن احتدام مشاعرة بالمأساة التي ألمت بإسبانيا طبعت آثاره من تلك الحقبة بالتعبيرية بحيث تعرض لوحة "جورنيكا" من إنتاجه (عام ١٩٣٧) ضربة من الموسيقى المثيرة بألحانها الحزينة مستخدمة بعض الرموز للإيحاء بتلك المأساة، كالحصان الجريح رمزًا لبلاده، والصيحة التي يطلقها الإنسان المرتعد ونور المصباح المرفوع رمزًا لضمير الإنسانية والثور رمز العدوان.

ولولا أن حياة البؤساء من مهرجين وموسيقيين، والأشكال المشوهة وأهوال الحرب التي عبر عنها "بيكاسو" في لوحة "جورنيكا" كانت تصادف هوى بنفسه، لما أقدم ذلك الفنان على تناولها، والواقع أن بيكاسو يعيش حتى اليوم كنموذج لفنان القرن العشرين في صراع نفسي عميق وفي قلق يتجلى في انتقاله المستمر من مذهب إلى آخر، وكان قد ورث تلك الطبيعة المتقلبة عن الروح الإسباني في سرعة انفعاله واستجابته الناجزة للمثيرات، فأنتج تلك الصور التي

---

١ الأرابيسك.

يقف منها رجل الشارع في دهشة، والرجل المثقف بل والفنان في حيرة، مما أدى إلى تفرق الآراء حول صفته كفنان، وحول ما يزعمه من أنه لا يبحث عن شيء من خلال تجاربه وإنما يجد مادة فنه فيما يمارسه دائمًا...

ويجيب "بيكاسو" على أولئك الذين يريدون أن يفهموا ماذا يمثل فنه بقوله: "ولماذا لا تحاولون أن تجدوا معنى لتغريد الطيور.."، كما يوضح كيف أنه لا يبحث وإنما يجد بقوله: "إنما أسجل ما أجده وليس ما أبحث عنه... إن فكرة البحث كثيرًا ما قادت إلى الخطأ، واضطرت الفنان إلى السير على غير هدى ودون جدوى، إن روح التقصي قد سممت كل أولئك الذين لم يهتدوا إلى العناصر الإيجابية في الفن الحديث، فقادهم لتقصى إلى الرغبة في تصوير غير المرئي، وكانت النتيجة تبعًا لذلك ما لا يمكن تصويره[1].

ويرجح الناقد "هـ. ريد" أن بيكاسو يمضي في التجربة الفنية دون أن يضع مخططًا لغايته منها، ويبدو أن "بيكاسو" إنما يتخذ من أي شيء نقطة انطلاق نحو الشكل الذي تنهى إليه قدراته الابتكارية دون علم سابق بهذا الشكل، وليست لوحات الموسيقيين الثلاثة أو الطبيعة الصامتة أو المهرجين أو "جورنيكا" إلا مجرد قناطر تعبر عليها موهبته ليعبر بها عن تجاربه في الحياة، سواء أكان ذلك من نتاج ذهنه المتوقد أم من وحى خياله الخصيب وبالأسلوب الأكثر ملاءمة لهذا النحو أو ذاك، سواء أكان الأسلوب تابعة للكلاسية أم نابعة من فكرة التجريد.

وبينما يمثل المصور الإسباني "بيكاسو" أهم خصائص فنان القرن العشرين بقلقه واندفاعاته المتهورة، إذا بالمصور "ج. براك" يمثل الفنان الفرنسي الحديث بروحه وعقله وتأنقه... (شكل ١٣).

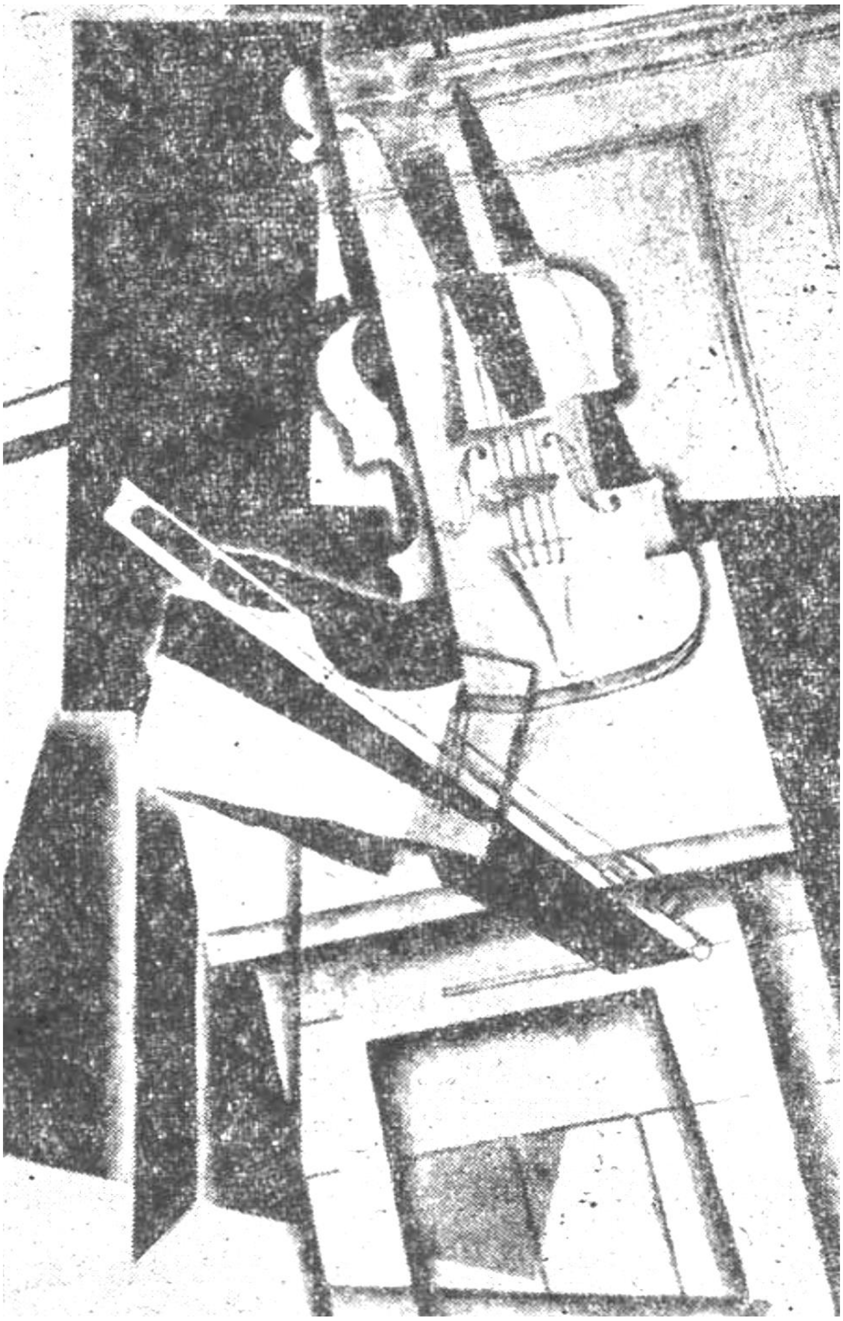
---

١ مذاهب الفن المعاصر.

ولد" براك" في باريس عام ١٨٨١ وكانت نشأته الفنية الأولى بين أولئك المتوحشين الذين عاشوا من قبل في الأجواء الانطباعية، غير أنه لم يجارهم في ثورتهم من أجل تفجير الألوان، بل مضى ينتج اللوحات بزهد ملحوظ في استخدمها؛ ذلك أنه كان يعشق الرصانة في فن "سيزان" كما كان يسعى إلى اشتراع تلك القاعدة التي تجنب الفنان الاسترسال في التجربة على غير هدى.

ويعزى إلى "ماتيس" أنه أطلق كلمة "تكعيب" على تلك اللوحات التي قام "براك" بعرضها عام ١٩٠٨ ويدل ذلك على أنها كانت أكثر أعمال الفن تعبيرًا عن الاتجاه التكعيبي، مما جعل بعض النقاد يضعون "براك" في مكان الصدارة من التكعيبيين.

وتستلهم التكعيبية في فن "براك" عناصرها من الطبيعة الذهنية الواعية بذاتها، إذ تقع في لوحاته على مراحل التجربة الفنية، وما يعترضها من مشكلات، ثم مما يضعه ذلك الفنان من حلول لتلك المشكلات، ولقد اتجهت به تلك النزعة نحو الاعتدال في تحريف أشكاله، وربطت فكرة التحريف بالمنطق، بحيث نكتشف فيها بأنفسنا الدواعي التي أدت إلى تحريفها.



(شكل ١٣) القيثارة للمصور جرى

وكان "جوان- جري" ١٨٨٤ ثالث الأقطاب التكعيبيين المشاهير، وكان إسبانيا من مواليد مدينة مدريد وقد وفد هو الآخر على باريس عام ١٩٠٦ لأغراض الدراسة، وتمتاز لوحاته بجمال تأليفها وتناغم ألوانها، ولقد أخذ "جري" عن فن "سيزان" الصفة البنائية، على أنه كان يخالفه في وسيلة التناول، فكان "يرسم أسطوانة إذ يرى زجاجة...".

* * *

ويسوقنا حديث التكعيبية إلى المصور الفرنسي" فرنان- ليجيه" ١٨٨١- ١٩٥٥، وكان قد بدأ نشاطه الفني رسامًا معماريًا، ثم أخذ يتوفر على دراسة التصوير، وصادفت التكعيبية هوى في نفسه فانضم إلى روادها.

ولكن فن" ليجيه" يبدي ميلًا إلى عرض الأشكال على نحو ما تبدو به الأسطوانات المعدنية، ويعزى إنتاجه من ذلك النوع إلى تشبعه بمناظر الآلات التي ظل على صلة بها خلال أدائه الخدمة بالجيش.

ولهذا المصور نشاط في منوع شمل التصوير كما شمل إخراج الأفلام وإعداد الديكورات ووضع مشروعات من الفن التطبيقي كالفسيفساء والزجاج الملون. ولا يفوتنا في ختام حديثنا عن التكعيبية أن ننوه بجهود المصور الإيطالي "ر. ديلريي" لنشر مبادئها في حرص على طابعه الذاتي.

نحو فن للمستقبل

أشير في البحث السابق عن التكعيبية أنها المذهب الذي يرفض النظر إلى النماذج الطبيعية لمحاكاة مظاهرها الخارجية، بينما يأخذ بتحليل أشكالها إلى عناصرها الأولية للكشف عن جوهرها الكامن و إعادة بنائها في كتل مستوية السطوح حادة الشطوف، أو في قطاعات منبسطة شفافة تتقاطع فيما بينها وفق نظام هندسي يرتد إلى النظريات الرياضية بأكثر مما يرتد إلى نشاطات الحس.

ولقد أدى ذلك النحو من عرض الأشكال بلوحات التصوير إلى الاستغناء عن الكثير من الوسائل المتبعة في الأداء كالالتزام بقوانين المنظور في تكوين المشاهد وكإبراز حجوم الأجسام عن طريق توقيع الظلال والأضواء على أجزاء معينة منها.

... انتشرت مبادئ التكعيبية تبعًا لما أثارته من اهتمام في شتى مراكز الفن بمختلف أنحاء العالم، ولكن موجات الجدل التي استمرت حول موقف الفنان الحديث من الإبداع ظلت تدفع به إلى مغامرات جديدة... وكان منها ما يأخذ بشتى أنحاء العالم مظهر رد الفعل المذاهب سابقة تحت اسم "الأورفيزم"، وكان من نتائج محاولات بذلها بعض الفنانين مثل "ديلوني" ١٨٨٥- ١٩٤١ و "رايت" و "راسل"، وتحت أسماء "فوتوريزم" و " بيوريزم" و "سينكرونيزم"... إلخ، ولكن أكثر هذه المغامرات نجاحًا كان ما عرف باسم "فوتوريزم" أي مذهب المستقبل.

على أن هذه الحركات كانت تتجه في مجموعها إلى مسايرة نظريات من صنع العلم أو إلى فكرة التجريد النابعة من حالات التأمل في أسرار الكون،

ذلك أن "الأوروفية" ليست إلا اتجاهًا في التكعيبية- هندسي رياضي- جاء عن رغبة "ديلوني" في تسطيح الأشكال وملئها بألوان متباينة تقرب في شفافيتها من انعكاسات الضوء المتسلل من خلال ألواح الزجاج الملون، ولكن "ديلونى" استطاع أن يعبر بألوانه عن المشاعر الإنسانية على اختلاف أنواعها- كما يعبر الشاعر عن ذلك بالكلام المنظوم- أما "البيوريزم" فكان اتجاهًا يهدف إلى التعبير عن الصفاء والسكينة بالأشكال الهندسية البسيطة، كما يحبذه الانتفاع بالخبرات الماضية في الإنتاج الفني، المعاصر ولقد كان كل من المصور "ا. أوزانفان" والمهندس الفنان "كوربيزييه" من رواده العظام.

وشهدت هذه الفترة جهودًا لأفراد أو الجماعات صغيرة من الفنانين لقيت تأييد من عرفاء العصر، ومن بين هؤلاء الفنان الإيطالي "ج. دي كيريكو" وكان من مواليد إحدى بلاد اليونان، فوفد على باريس عام ١٩١١ ليسجل ما انطبع بذاكرته من أساطيرها في لوحات تحدوها السكينة، ومن ذلك عرف اتجاهه بالميتافيزيقية وتعرض لوحات ذلك الفنان مشاهد الأطلال التي اخترقت عوام الماضي وظلت صامدة لأحداثه في سكون يبعث على الرهبة، ومن خلال تلك المشاهد تظهر نماذج للإنسان في حالة تشبه الحلم.

هذا كما شهدت تلك الفترة أيضًا نشاط فنانين إيطاليين آخرين هما "م. أوتريلو" و "ا. موديليانى"، ويمثل كلاهما الروح البوهيمي الذي عاش به أولئك المغامرون في باريس غير عابئين بما ينالهم من ثورهم على الفنون الرجعية من مسغبة وفقر.

ولقد أنتج الأول لوحات تميزت بحيوية التعبير بلغة بدائية مبسطة، أما الثاني فقد انطبعت صوره بحساسيته المتناهية في حرص على تركيب الخطوط ونسج السطوح من أرق الألوان وأكثرها شحوبة.

المستقبلية

ينفرد ذلك الاتجاه بين الأنواع السابقة بوضوح معالمه وبما احتدم من الجدل حول مبادئه، وكان قد صدر عن جماعة من الأدباء والفنانين الإيطاليين نادوا بالتخلص من كافة مصادر الإيحاء السابقة الإبداع الآثار الفنية وعلى نحو يساير روح العصر الحديث.

وتبدأ تلك الحركة عام ١٩٠٩ بالبيان الذي نشره زعيمها الشاعر الإيطالي "ف. ت. مارينتى" بصحيفة الفيجارو الباريسية والذي أشار به إلى رجعية الإنتاج التشكيلي بكافة أنواعه عامئذ وعجزه عن مسايرة التطور العلمي.

ويتضح من الاتجاه المستقبلي أن الاهتمام كان مركزة على التعبير عن الحركة في نطاق البعد الزمني، ولقد توسل المستقبليون إلى التعبير عن ذلك بتسجيل الشكل الواحد مكررة بحيث يعطى ذلك التكرار التأثير بحركته في ذلك النطاق.

ويعزو الأستاذ حسن مُحَمَّد حسن في كتابه "مذاهب الفن المعاصر" نشأة المذهب المستقبلي إلى ظهور نظرية النسبية للعالم "أينشتاين" ويوضح المؤلف مفهوم النظرية في صورها العامة بقوله:

"إن حادثة ما تحتل مكانًا، كما أنها في نفس الوقت تحتل زمنًا، مثال ذلك أن إنسانًا ما إن هو في حد ذاته إلا حادثًا.. وأن هذا الإنسان بطبيعة تكوينه المادي– أي بجسده– يحتل فراغًا، وأن هذا الفراغ هو ما نعنيه بالمكان.. وأن هذا الإنسان منذ ميلاده إلى أن يفنى يحتل زمنًا.. وهذا الزمن هو مدة عمره بأكمله، ثم إن هذا الإنسان في المدة التي عمرها ليس جسدًا ثابتًا بل متحركًا.

وأن هذه الحركة تشغل المدة التي عاشها، أي أنها تشغل زمنًا، كما أن هذا الجسد في المدة عينها يحتل مكانًا.. وفي هذه الحالة ترى أن الزمان مع ملازمته لحركة هذا الإنسان ملازم أيضًا للمكان الذي يشغله، وحينئذ يكون كل من الزمان والمكان شيئين غير منفصلين.. بل يرتبط كل منهما بالآخر أوثق ارتباط".

ولقد كان لقاء الشاعر "مارينتى" ببعض مواطنيه من الفنانين التشكيليين عام ١٩١٠، مبدأ لتطبيق تعاليم تلك الحركة على الصور والتماثيل، فأخرج كل من "ك. كارا" و "ا. بوتشوفي" و "ل. روسولو" براكير أعمالهم من رحى مبادئها، كما يؤرخ ذلك العام ظهور المنشور التفسيري لأهداف الحركة والذي يوضح ثورتها على أساليب التربية الفنية المدرسية وعلى الإنتاج الفني المستمد من آثار الماضي، ولقد استجاب كثير من الفنانين لما دعا إليه ذلك المنشور، مثل المصوران "ج. بالا" و "ج. سيفيرين".

وأقام المستقبليون أولى معارضهم عام ١٩١٢ بباريس، على أن النقاد قد أخذوا ما عرض به على أنه نوع من الاستجابة للتكعيبية في صورة خاصة من صور المحاولات التي كان يقودها كل من " براك" و "بيكاسو" لتطويرها، ولعل مرد ذلك الاعتقاد إلى اتفاق المذهبين التكعيبي والمستقبلي على البدء في التجربة الفنية بتحطيم الشكل، ثم تأليفه من عناصره المحللة على نظام آخر، على أن دعاة المستقبلية إنما كانوا يتجهون في أعمالهم إلى إثارة الإحساس بالحركة، كما يرى بلوحة "ج. بالا" التي تمثل سيدة تتنزه بكلبها سيرًا على الأقدام في إحدى الطرقات، وقد عمد ذلك الفنان إلى رسم ساقيها وقوائم كلبها لعدة مرات بينما تتلاحق أثناء السير.

ويعد الفنان "بوتشوني" من كبار رواد ذلك المذهب إذ عالج في تمثاله المعروض باسم" تركيب الدينامية في الجسم البشري" موضوع الحركة كما عبر في

لوحة له تعرف بعنوان "القالب الدينامي للجسم البشري" عن العمق الزمني للبعد الرابع بدلًا من البعد الثالث.

ولقد حذا المصور "سفيريي" حذو "سيرًا" فنان الانطباعية المعروف– في استخدام الألوان الجوهرية أول الأمر، ثم تحول إلى المستقبلية لينتج لوحات تعبر عن طائفة من القوانين الكونية في ألوان زاهدة، بينما كان "كارا" أقرب المستقبليين إلى روح التكعيب إذ عالج الحركة في جسم الإنسان معتمدة في تركيبه على مبادئ الميكانيكا.

ويبلغ المذهب المستقبلي غاية الازدهار خلال فترة الحرب الأولى، ثم يمضي وئيدة بعد ذلك وحتى عام ١٩٣٠ حيث لا نجد من بين من يدين به إلا أفرادًا قلائل على رأسهم المصور "ا. برامبوليني".

التجريدية

التجريد... ما معناه؟

إن هذا اللفظ يحمل طائفة من المدلولات بقدر ما تتسع له ظروف استعماله في مجالات الحديث عن مختلف الأشياء والغايات، فالمتصوفة والزهاد والرهبان يتخذون منه إشارة إلى مذهب التقشف الذي ينادي بقهر الجسد ليسمو الروح، والفلاسفة يستخدمونه للإشارة إلى النتائج التي يسفر عنها التأمل في جوهر الشيء أو الموضوع، وأخيرًا كان بين الفنانين التشكيليين اسمًا للإنتاج الذي تتعرى فيه الأشكال من صورها الطبيعية وتتخلى عن مظاهرها العضوية ليصبح فنًا مطلقًا تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية على اختلاف أنواعها.

ويتأرجح التجريد بين الجزئي والتام، ومثله في الحالة الأولى مثل الآثار التكعيبية التي تقوم على استلهام الجوهر من خلال الشكل الواقعي والاتجاه بالصياغة إلى القالب الهندسي على نحو يقارب مظهر ما في الطبيعة، بينما تنعدم في الحالة الثانية كافة مظاهر الأخذ عن الواقع بحيث تتبدد كل المعالم التي تضفي على الأشياء مظاهرها المألوفة.

وليس بين الفنون أقرب إلى روح التجريد من الموسيقى والعمارة، فاللحن لا يروي لنا – بأي لسان معروف– قصة من القصص أو واقعة من الوقائع، ولا ينقل إلينا بالكلمات المتداولة فصلًا من التاريخ أو حادثة من الحوادث، والمبني لا يعكس– على أية صورة من الصور– معالم شكل من أشكال الطبيعة، فلا يبدو المبني على هيئة إنسان أو حيوان أو طائر، ولكن المبنى واللحن يثيران فينا

رغم ذلك إحساسًا بشيء ما.

ولقد كانت الكتابات الأولى- منذ فجر التاريخ- صورة عبرت عن أفكار أو عرضت لحقائق، ثم تطورت إلى رموز كاملة التجريد تنقل إلى أذهاننا تلك الأفكار والحقائق، وظلت الكتابة تطرد في اتجاهها نحو التجريد حتى أصبحت مجرد علامات ولكنها بلغت في نفس الوقت حدًا جعلها تنقل إلينا أعمق الأفكار وأرق المشاعر.

ولقد كان" أفلاطون" الفيلسوف اليوناني المعروف أول متحدث عن المطلق والمجرد. فكتب عن الجمال المجرد في الأشكال الهندسية، ولكن التجريد في صورته الفنية العملية لم يرق في أية مرحلة إلى مستواه الذي عرف به في النقوش العربية، ذلك أنها ترفض استخدام الأشكال الطبيعية رفضًا تامًا، بينما تثير إحساسنا بطرب مرده إلى انفعالنا بهندستها وانسجامات ألوانها.

وتعزي طلائع التجريد في العصر الحديث إلى المحاولات التي قام بها "سيزان" و "جوجان"، والتي استهدفت بناء الأشكال في الآثار الفنية على أسس هندسية. ولقد أمعن التكعيبيون بعدئذ في التركيز على فكرة استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في الآثار الفنية على شتى الصور، فلما بلغوا من ذلك غاية مأربهم كانوا على قاب قوسين من التجريد بمدلوله الحديث.

..... ثم أصبح التجريد مذهبًا له خصائصه ومشخصاته منذ اكتشف الفنان الروسي "واسيلى- كاندينسكى" جمالًا في ثوب امرأة عزاه إلى انسجام ألوانه التي انتشرت من فوقه على غير شكل معروف- مما جعله يفكر في الاستغناء عن استخدام الأشكال الطبيعية في لوحاته، ولقد استبدت به تلك الفكرة حين تأمل ذات يوم إحدى لوحاته التي رسمها لمنظر طبيعي- وكانت في وضع معكوس- فصمم على رفض كافة أشكال الطبيعة عن اقتناع بأن التصوير

فن كالموسيقى يمكن التعبير فيه بالألوان والأشكال المجردة عن المشاعر والأفكار كما تعبر الموسيقي عنها بالأصوات.

ومن عجب أن ينبت التجريد الحديث بالأرض الروسية، وأن يشب على أيدي أولئك الذين استولى عليهم الإحساس بالضجر من جراء مادية العصر بين أبناء السلالة السلافية، ثم لا يلقى أي نصيب من التقدير في موطنه الأصلي، بينما يحظى بالرواج في مواطن أخرى من العالم تعيش على نظريات مناقضة لمبادئ الوطن الأصلي للتجريد.

* * *

ولئن قام الجدل– في أيامنا هذه– حول التجريد كمذهب في التصوير والنحت، نتيجة للعناوين التي يخلعها التجريديون على آثارهم الفنية– والتي لا تلقى ضوء على ما تعالجه من موضوعات تبعة لتلك العناوين، فإن الإجماع قد انعقد على صلاحيته للنهوض بالفنون التطبيقية ورفع المستوى الفني للصناعات المتصلة بالفن بصفة عامة.

والواقع أن دور الصناعة الحديثة تعتمد على الخصائص التجريدية في إبداع أشكال من ابتكار الفنانين المعاصرين لمنتجاتها، ابتداء من الصاروخ والسيارة والثلاجة والبوتاجاز والراديو والتليفزيون والغسالة إلى أدوات المطبخ وقلم الكتابة، ناهيك عن المصانع التي تخرج قطع الأثاث والصحون والزهريات من الخزف والقاشاني وأدوات المائدة من المعادن المختلفة، والأقمشة لشتى أغراض الاستعمال مستخدمة في قوالبها الأشكال المجردة.

ومن هنا يبدو لي التجريد كمذهب يتلاءم وطبيعة المجتمع الذي يتجه إلى إسعاد أكبر عدد من الجماهير إذ يتناول الآثار التطبيقية في نجاح ملحوظ.

* * *

ظهرت طلائع التجريد منذ عرض "كاندينسكى" أولى لوحاته بمدينة ميونيخ عام ١٩١٠، وكان قد أطلق على أسلوبها اصطلاح "اللاتمثيل" حيث تخلت الأشكال الطبيعية عن مكانها بتلك اللوحة لتفسح مجال التعبير بالألوان عن جمال مطلق فحسب، ولقد فسر الفنان ذلك الاتجاه في كتابه المعروف باسم "الروحية في الفن" والذي نشره عام ١٩١٢، ولقيت أراءه عندئذ ترحيب من بعض فناني الألمان مثل "فرانس- مارك" و "بول- كلي".

ولد "كاندينسكى" بموسكو عام ١٨٦٦، ولقد طوف خلال أيام صباه ببلاد عدة من إيطاليا وفرنسا، وكان وقتئذ طالبة يدرس القانون، غير أنه قرر في سن الثلاثين أن يترك دراسته هذه إلى الفن، فوفد على ميونيخ منذ عام ١٩٠٣ حيث اتخذها مقرًا لنشاطه الفني حتى قامت الحرب العالمية الأولى فعاد إلى موسكو ليأخذ مكانه كأستاذ مرموق بين مواطنيه ثم غادرها من جديد إلى ميونيخ- بعد قيام الثورة الروسية التي ناهضت أنهاج التجريد- ليسهم بألمانيا مع أساتذة "الباوهاوس" في توجيه حركة الفن حتى انتهت مقاليد الحكم فيها إلى "هتلر"، الذي حارب التجريد بدوره، مما حمل الفنان على اتخاذ باريس مقرًا دائمًا لنشاطه، حتى مات عام ١٩٤٤.

* * *

... لم يكن إنتاج التجريد في الفن التشكيلي بأكمله من وحي الموسيقى- كما مارسه "كاندينسكى" و "مارك" و "كوبكا"- بل كان منه ما استلهم القوانين الهندسية من وحي العمارة كما يبدو في لوحات الفنان الهولندي "بييت- موندريان" ومواطنه "ثيو- فان- ديسبورج" والرسام الفرنسي "أو زانفان" ومواطنه "لو- كوربيزييه" ثم الفنان الروسي "كازيمير- ماليفيتش". ويختلف النوع الأول عن الثاني من حيث أنه لا يتصل بسبب إلى الواقع، وإنما

كان تعبيرًا خالصًا عن الأشياء بالمجردات من لون وخط ومساحة، أما الثاني فيتميز بطائفة من العناصر التي يستخلصها الفنان من شيء في الواقع ليتخذ منها نقطة انطلاق نحو الابتكار والتأليف.

ولقد سبقت الإشارة بأن "كاندينسكى" كان على رأس دعاة التجريد من النوع الأول، وكان من رواده أيضًا جماعة "الفارس الأزرق" التي تأسست بميونيخ عام ١٩١١ وتضم "مارك" و " ديلوني" و "كوبكا" و "بيكابيا" وغيرهم من الفنانين الذين وفدوا على تلك المدينة الألمانية من شتى أنحاء العالم مستجيبين لحركتها الفنية الناهضة.

ولئن جمع التجريد بين مختلف هؤلاء الفنانين، فقد كان كل منهم يمتاز ببعض خصائص، فكان "ديلوني" ينفرد باتجاه غنائي "الأورفيزم" مرده إلى استخدامه الألوان الجوهرية الصافية في اللوحات، مثل لوحة "هواء وحديد وماء" المعروفة، أما "كوبكا" فقد انفرد بطابع موسيقي تبدو به ألوان لوحاته رائعة الانسجام فيما يشبه ذبذبات الصوت المنبعث من الأداة الموسيقية، ومنها اللوحة المسماة "أزرق وأحمر في مسطحات عمودية"، ولقد كان هذا المصور من الشهرة بين التجريديين بحيث استطاع أن يؤلف منهم شعبة جديدة كان من أعضائها "ب. جاتي" و"فالينيزي"، فضلًا عن "ديلوني" و "بيكابيا".

على أن الفنان الهولندي "ثيو– فان – ديسبورج" يتقلد بين هؤلاء مكانة خاصة، إذ اشترع قاعدة تعرف باسم "التجريد الأولى" وكانت من وحي اتجاه "موندريان" الذي شاع عنه اصطلاح "التشكيلية العائدة".

ويتوسل "ديسبورج" إلى تحقيق وجهة نظره في هذا الصدد بعرض أشكال منوعة بلوحاته بدلًا من تكرارها على نحو متقارب في الهيئة، وباستخدام عناصر في آثاره تفجأ العين بغرابة مظاهرها من لمسات عريضة باللون الأسود على

خلفيات محايدة تكون فيما بينها ما يشبه الشبكات، ولقد حذا بعض أتباع "موندريان" حذو " ديسبورج" في التأليف على تلك القاعدة، وكان من أشهرهم "دوميلا" و " فوردنبرج" و "فارت".

ونذكر من بين الرواد التجريديين الروس أيضًا الفنان "لاريونوف" زعيم الشعبة التجريدية الإشعاعية "ريونيزم" التي تعزى إلى تأثير فن المستقبليين عليه، وتمتاز آثاره من هذا النوع بما يثيره من إحساس بالحركة في نطاق البعد الرابع، أما الشعبة الأخرى المعروفة باسم "سوبارماتيزم"، فتعزى إلى "ماليفيتش" الذي ارتبطت آثاره بالمفاهيم الرياضية وانحصرت الوحدات المستعملة بها في أشكال هندسية محددة الأبعاد بين مستطيلات ودوائر وصلبان، ولقد قام هذا الفنان بعرض أول لوحة له على هذا الاتجاه عام ١٩١٣، وقابلتها الجماهير بتجهم ملحوظ إذ عرضت مربعًا أسود اللون على فراغها من اللون الأبيض.

ومن الشعب المعروفة في المذهب التجريدي ما يسمى ب "البنائية"، ومنها ما يجرى تحت مصطلح "اللاموضوعية"، ولقد ظهرت الأولى مع الفنان "تاتلين" أما الثانية فكان ظهورها على يد "زودشنكو"، وكان كلاهما من تأثير آراء "مالفيتش" واتجاهه الرياضي المعروف.

ولقد حدد اثنان من رواد الشعبية البنائية وهما "جابر" و "بزيز"، مصادرها بآثار الفن المسيحي في الكنيسة الشرقية، وتنزع بطبيعتها إلى التجريد، ومن الملاحظ أن هذه الشعبة قد انتهت إلى استخدام رموز مجردة في اللوحات بحيث عرف إنتاجها المتأخر باسم الشعبة الرمزية.

ونستنتج مما تقدم أن شعب التجريد بشتى المراكز الروسية إنما كانت تشكل مظهرًا من رد الفعل للاتجاهات الماركسية التي تقوم على المذهب المادي، ومن ذلك قوبلت منذ قيام الثورة الروسية بأشد ضروب المقاومة والطعن.

... بقي من حديث التجريديين الجزء المتصل بشخصية الفنان الهولندي "بييت– موندريان" الذي تنفس الأجواء التكعيبية أول الأمر، ويعزى إليه الفضل في نشر مذهب التجريد بكل من هولندا وفرنسا بما أنتجه من آثار و بما نشره بهما من بحوث منذ عام ١٩١٢.

ولقد سبقت الإشارة إلى أن وحدة الهدف قد جمعت بين هذا الفنان العظم وبين مواطنه "ديسبورج" فأنشأ مجلة "الطراز" التي عرضت للتجريد في مقالات ألقت ضوءًا على موضوعه كما فسرت التشكيلية العائدة بأنها ضرب من الواقعية المجردة.

ولقد جذبت تلك التفسيرات إلى الحركة عددا من الفنانين التشكيليين مثل "هوتزار" و "فان – تونجرلوه"، ولما كان رواد هذه الشعبة قد فسروا اتجاههم على أنه نوع من الواقعية المجردة، فقد بدأوا باتخاذ بعض أشكال الطبيعة كنقطة انطلاق لتجاربهم الفنية، غير أنهم ما لبثوا حتى قاموا بما سموه "تطهير" تلك الأشكال من خصائصها العضوية، وكان من ذلك أن ظهرت في نظام هندسي بسيط وثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية، فانتهت إلى نفس النتيجة التي كان "ماليفيتش" قد وصل إليها بتجاربه الخاصة رغم اختلاف الوسيلة التي تذرع بها كل منهما للوصول إلى جوهر الشكل وحقيقته بالاستناد إلى مبادئ الرياضة العليا.

وليس من شك في أن جهود "كاندينسكى" و "موندريان" قد أدت إلى تغييرات جذرية في فنون العمارة والمنتجات التطبيقية، وأن مباحث ثانيهما في التجريد كان لها أعظم الأثر في توجيه الحركة الفنية لا في روسيا وهولاندا فحسب بل وفي كل من ألمانيا وأميركا وإنجلترا، ذلك أن جماعة "الباوهاوس" الألمانية والحركة التجريدية التي قامت بفرنسا على أوسع نطاق وأسفرت عن

المعرض الدولي الذي أقيم بها عام ١٩٤٦، والأخرى التي بدأت في أميركا بإنشاء قاعات ومتحفات لعرض الآثار التجريدية وانتهت باندلاع الحماس لها خلال الربع الثاني من القرن الحالي والتي تمخضت عن ظهور طوابع تجريدية منوعة المظاهر والمضامين وعن شهرة رواد تجريديين على مستوى الفنان الأمريكي المعروف "هانس- هوفمان"، ثم ما ظهر من محاولات أولى تجريدية بإنجلترا على يد مصورها المعروف "بن- نيكولسن" ومقالات وبحوث ومؤلفات لمشاهير نقادها مثل "هـ- ريد" و "جريجسون" و "سويني" و "موريس" كل أولئك أسفر عن تثبيت أقدام التجريدية بالكتلة الغربية من العالم الحديث.

... وأن ما نشاهده من مظاهر التطور في فن العمارة الحديثة بشتى أنحاء العالم إن هو إلا ثمرة للمحاولات التي قادها- تحت شعار التجريد- كل من "لو-كوربيزييه" بفرنسا و "ولتر- جروبياس" بألمانيا لنشر مبادئه.

ويخامرني إحساس وأنا أختتم هذه الكلمات عن التجريد بأن الكتابة التي نمارسها الآن ليست إلا تجريدًا للصور التي خطها البدائيون منذ فجر التاريخ، وأن الأقلام العربية بين الطومار والكوفي والثلث والرقعة، والأقلام الأوربية التي تمخضت عن الأنماط اليونانية والرومانية واللاتينية والقوطية ليست إلا من هذا القبيل أيضًا، كما كانت مباحث الرياضة العليا من أهم الأسباب التي شجعت على الأخذ بنظرياتها في التجارب الفنية.

ولقد استهل الأستاذ الحباخنجي مقاله عن التجريد في كتاب فنون التصوير المعاصرة بما رواه الناقد "بريتون" يوم أن رأى "بيكاسو" واقفًا ذات يوم أمام لوحة لم تتم بعد وبيده صفحات بها معادلات حسابية كبرنامج لتجاربه من أجل الوصول إلى افتراضات حديثة لعمل...".

ويتساءل المؤلف في ختام مقاله.. "هل تسير الفنون المعاصرة مع العلم في

طريق التقدم؟.. وهل بلغ الفن المعاصر ما بلغه العلم في سبيل إسعاد البشر"؟

وأود أن أتخلى عن تحفظي في الإجابة على هذين السؤالين فأقول:

لعل الفنان الحديث أن يصل إلى تحقيق جمال مطلق بتجاربه الفنية عن طريق العلامات والرموز كما وصل أخوه العالم إلى الكشف عن قوى الطبيعة الكامنة بالبحث في قوانينها بالأرقام والمعادلات.

ولقد أورد كتاب "آراء في الفن الحديث" للدكتور محمود البسيوني أن من وراء كل جمال علاقة رياضية حسابية، وأن الأرقام كانت ترمز في بعض العصور إلى طائفة من الحقائق، فإذا لم تكن الصور والتماثيل التجريدية المعاصرة قد أعدت لتروي القصص أو لتزين بها الحوائط، فإنه يمكن أن نأخذها على أنها تجارب عبرت عن تشوق الفنان الحديث لرؤي متطلعة إلى شكل جديد يردد به الضجر بعالمنا المادي ويعبر به في تأمل صوفي أو ذهنية متوقدة عن شجنه وقلقه، وأمله في مستقبل أكثر روحانية وأقل مادية مما هو عليه الآن.

التعبيرية

ما هو الفن؟...

أهو وصف لشيء، أم تسجيل لشكله، أم تعبير عنه، أم عن انفعالنا تجاهه؟ ظلت تلك الأسئلة مرتسمة في آفاق الفكر منذ بدأ للفكر وجود في حياة الإنسان، وما زالت قائمة حتى أيامنا الحاضرة تنتظر الجواب...

ولقد حاول فلاسفة الإغريق القدامى أن يعرفوا الفن، فبدأوا في ذلك بفكرة المحاكاة، ولقد فهمت المحاكاة على أنها المطابقة بين الشكل الفني والشكل الطبيعي في المبدأ، كما فهمت على أنها محاكاة لنسب الأشياء وللعلاقات التي تقوم بيها فيما بعد.

ولكن رواد المذهب التعبيري يرفضون مبدأ المحاكاة بكافة أشكالها.. فيتخلون في إنتاجهم عن تقليد أشكال الطبيعة بل ويتعمدون تحريفها وتمثيلها في تهويلات صارخة مستخدمين الخطوط البسيطة والألوان المثيرة في التعبير عن حالات النفس، وكان ذلك تحت تأثير إعجابهم بالرسومات الوحشية الجرمانية والمخلفات البدائية والأقنعة الإفريقية والمنتجات الفطرية.

ولقد وجد المذهب التعبيري مجاله الملائم في بيئة الشمال، حيث يؤثر الغموض والضباب في توليد الحساسية بالنفس البشرية، كما وجده في المآسي الإنسانية التي تنشر ظلها على الناس فتلهب مشاعرهم بالثورة على الواقع الأليم وبالرغبة في الفرار منه للتعبير عن مظاهر القلق والتوتر، ومن أجل ذلك كان ظهور المذهب بين الروس والألمان، وفي بلاد أسكاندينيفيا وهولندا وبلجيكا أمرًا له ما يبرره.

ولكن بواكير إنتاج ذلك المذهب تبدت من قبل في محاولات "سيزان" حيث كان يريد أن يعبر بالشكل على مستوى الشدة التي تنبض بها حواسه، ثم في لوحات "جوجان" التي صورها في الأجواء الفطرية مسترشدة بأصالتها وبعدها عن الزيف وفي لوحات "فان- جوخ" التي أنتجها تحت تأثير إيمانه بالإنسانية فيما يشبه الجنون الصوفي، وفي لوحات "لوتريك" التي عرضت أجسام البشر في غمرة اللذات بملهى الطاحونة الحمراء، ولقد تجمعت عناصر المذهب التعبيري عام **١٩٠٤**- بين جماعة من الشبيبة الألمانية- وكانت من وحي الفن الزنجي التي عبرت آثاره عن الانفعال بطقوس العبادة والفرحة بالرقص والبأس في الحروب بأساليب غايتها توصيل الإحساس بالحالة النفسية الثائرة غير عابئة بما يصيب الأشكال منها من تشويهات، وكان "مونخ" **١٨٦٣- ١٩٤٣** من أكثر أولئك الفنانين انفعالاً بالطوابع البدائية في آثاره الفنية من ذلك النوع.

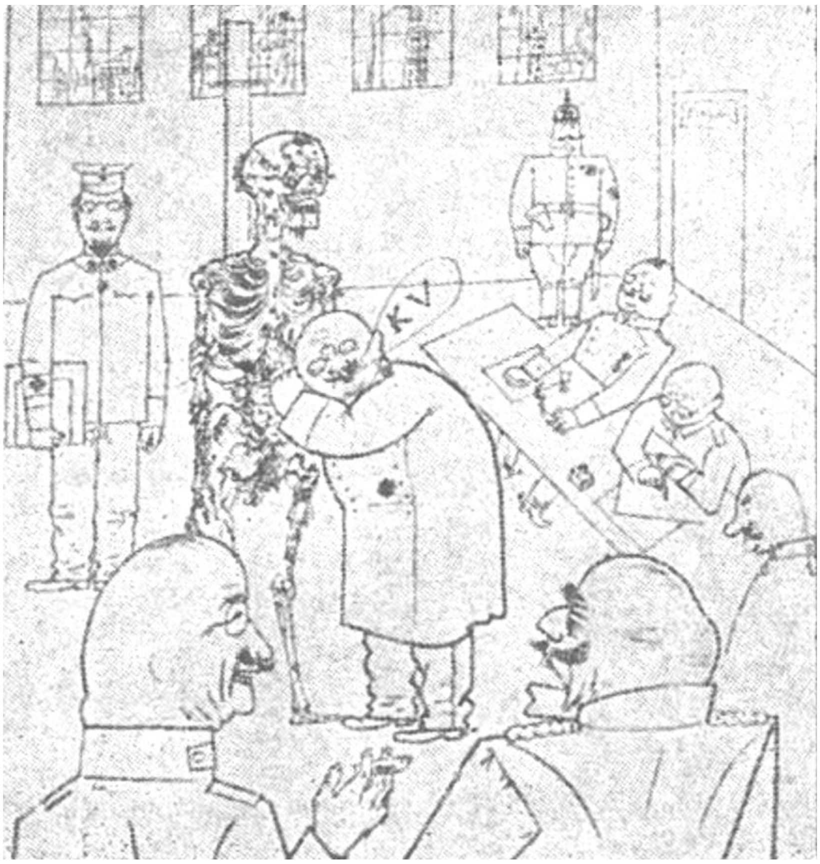
ويعزى أول معرض أقامته تلك الشبيبة إلى عام **١٩٠٦**، وكان أن قابله نقاد الفن وأنصار الفن الأكاديمي بالتهجم كالعادة.

* * *

وكانت جماعة القنطرة التي أسست في درسدن عام **١٩٠٥** من العوامل التي مهدت لانتشار النزعات الفنية الجديدة ومنها التعبيرية، ولقد مرت تلك الجماعة بعهد ازدهارها على يد مشاهير أعضائها مثل "ا. هيكل" و "ا. لدفيج" و "ماكس — بشتين"، وظلت تلك الجماعة على نشاطها الدائب في الإنتاج حتى قامت الحرب العالمية الأولى، ولكن ما كان قد دب من أسباب الخلاف بين أعضائها حول الرأي في طبيعة الفن الحديث كان قد أدى إلى انصراف أكثرهم عنها، فظهرت جماعة "الفارس الأزرق" التي أسست بمدينة ميونيخ عام **١٩١١**، لتسد الفراغ الذي نشأ عن تفرق أعضاء جماعة القنطرة... ثم جاءت

هزيمة ألمانيا عام ١٩١٨ بالأسباب التي دفعت فناني الألمان إلى محاولات جديدة في شكل اتجاه يرتبط بالواقعية وكان من أنصاره "بكمان" و"جروز" (شكل ١٤).

ولقد لعبت مجلة العاصفة– التي كانت تنطق باسم التعبير بين بميونيخ– دورًا هامًا في توضيح أهدافهم، كما ظلت ألمانيا موطنًا لنشاطهم حتى جاء "هتلر" إلى الحكم فطاردهم إذ وجد في إنتاجهم تعبيراً عن ضجرهم بجوه الخانق، ولكن المذهب التعبيري أخذ في الانتشار رغم ذلك بأنحاء أخرى كثيرة من العالم.



(شكل ١٤) كركيات للفنان جروز

ويقوم المذهب التعبيري على الاستجابة لنوازع الحس بحيث لا ينفذ الفنان بتجربته إلى أبعد من مظاهر الأشكال، ولقد كان" دومبية" أول من أدخل التحريفات في الأجسام والملامح البشرية على نحو وصفت به رسوماته د" الكاريكاتورية"، ولكن أهدافه التعبيرية أخذت تتكشف عن حقيقتها، فاعتبرت آثاره نتاج محاولات خلع ذلك الفنان بها التلقائية على أسلوبه في التعبير عن حالات النفس وخصائص الطباع والعادات.

وتجمع التعبيرية بين أولئك الفنانين الذين قاوموا اتجاهات الفن الأكاديمي بحيث كان روادها من الجنسيات المختلفة مثل "كاندينسكى" و "مارك" و "كوكوشكا" و "سوتين" و "اينسور" و "نولد" و "كلي" و "ديكس".

ولقد أسهمت مباحث علم النفس في توضيح الطريق للتعبيريين، وكان أكثر العلماء تأثير عليهم في هذا الصدد "سيجموند"– "فرويد"، إذ ساعدت مباحثه على تحليل النفس الإنسانية وعلاقتها بالمحيطات المؤثرة فيها، مما وجه الفنانين إلى استخدام الشكل الإنساني وعناصر الطبيعة والألوان في التعبير عن حالات النفس من خلال الأجواء المتعاملة معها والمثيرة لانفعالاتها، ولعل للآداب الروسية نصيب في ذلك أيضا، وأنه ليعزى إلى "دستوفسكى" دور هام في نمو النزعة التعبيرية بين المصورين الروس الذين كانوا يصبون الشحنات الانفعالية في آثارهم في مبالغات لا يشبهها إلا ما كان من نوعها بآثار الفن القوطي والباروكى من قبل.

ويعد الفنان السويدي "ا. مونخ" طليعة الركب التعبيري الحديث، وتشير لوحاته منذ قام بنشاطه الفني في برلين إلى إعجابه باتجاه" فان– جوخ"، كما يشير إلى تشبعه بمبادئ الفيلسوف الوجودي "كيركجورد" التي تلتقي وخصائص التعبيرية عند حرية التعبير والالتزام بإلقاء الضوء على المآسي والمشاكل،

وتشكل تلك اللوحات مبدأ المرحلة الفنية التعبيرية بالمنطقة الشمالية من أوروبا، كما تؤرخ مبدأ الردة إلى تقاليد الفن القوطي بألمانيا وهي التي هيأت لظهور شخصيات هامة مثل "هودلر" و"إينسور" ومثل "كيرشيز" و"نولد" و"كوكوشكا".

وبينما تضغط الأحداث على الطلائع التعبيرية في مواطنها الأولى بألمانيا وروسيا، إذا بباريس تستقبل بالترحيب أولئك الفنانين الألمان والروس الذين هاجروا إليها بتأثير الضغط والاضطهاد، بحيث كانت العاصمة الباريسية ملتقى لأكبر عدد منهم، ومن ثم أنتج بها "سويني" و "شاجال" و "فيبر" تلك اللوحات التي عكست أحاسيس الحنين لأوطانهم وعبرت عن آلامهم وأحزانهم بأسلوب يحدد خصائص السلالة..

وتأقلمت التعبيرية بشتى الجهات التي وفدت عليها، فكان لمنهجها في بلجيكا اتجاه يختلف في شكله عن منهجها في هولاندا، ويعزى إلى الفنان الروسي "فيبر" الفضل في انتشار مبادئها بين فناني القارة الأمريكية، كما كان "بكمان" الألماني صاحب اليد الطولى في انتشارها بين مختلف شعوب أوربا.

ولئن كانت الحركة الفنية الثورية بالمكسيك تدين بشيء لظهورها، فإنما تدين للتعبيرية التي انتقلت آثارها من القارة الشمالية الأمريكية إلى الجنوبية، حيث وجد المصورون الثوار بالمكسيك في الخط واللون سلاحهم المظفر للقضاء على أعدائهم من الإقطاعيين والرأسماليين.

* * *

ويمكن اعتبار باريس المركز الأول للحركات الفنية الجديدة تبعة لوفود الفنانين عليها من كل مكان، واتفاقهم على توحيد جهودهم بها وتوجيهها نحو التعبير عن مآسي الإنسانية بلغة بسيطة، ولكن العجيب في الأمر أن يكون

أغلب هؤلاء من اليهود وأن تنطبع آثارهم بطابع الملة والجنس والنوع والآمال الطائفية الخاصة.

وتلحظ العين المدققة في أعمال تلك الجماعة آثار الريبة والتحفز والحزن والتشاؤم، والحلم بتحقيق المجد الضائع!

والواقع أن لوحات "ش. سوتين" المصور اللتواني المعروف كانت تعكس ظلًا من حياته التي قضاها في البؤس بباريس منذ عام ١٩١١، مشاطرًا "موديليانى" شظف العيش من أجل تحقيق الغاية الموحدة التي كان الجميع يعمل لها.

على أن جانبًا من إنتاج المذهب التعبيري كان يمتاز بالأصالة، وتعد أعمال الفنان السويسري "ب. كلي" ١٨٧٩ – ١٩٤٠ من ذلك النوع ولقد لعب "كلي" دورًا هامًا في حركة "الباوهاوس" التي اتجهت إلى إدماج الفن التطبيقي في الإنتاج التشكيلي بفضل جهود الرائد العظيم "و. جرو بياس" والفنان "ل. فيننجر".

ومما يذكر أن نزوع كل من "كلي" و "فيننجر" إلى فن الموسيقي قد أدى إلى انطباع آثارهما التصويرية بما يطبع النغم من رقة وسحر، بينما عكست آثار "ج. جروز" ملامح المحنة التي ساقت العالم سنة ١٩١٤ إلى أول حرب عالمية، وكان نصيب الألمان منها الهزيمة والانهيار، وطبعت آثار "م. بكمان" بمظاهر الكبت الناشئ عن اضطهاد النازية فيما بعد لمذاهب الفن المعاصرة بصفة عامة.

* * *

الدادية

لن نعود هذه المرة بعيدة إلى الوراء، بل إلى عام ١٩١٤ فقط... يوم أن خرجت أولى المقذوفات من أفواه المدافع تعلن عن قيام الحرب العالمية الأولى.

ويومئذ استبد القلق بالجميع على مصير الإنسانية، وعمت الفوضى، وسيق الجنود إلى أرض المعركة لملاقاة الموت.

وفي غمرة النضال نسي بنو البشر المعاني الإنسانية والمبادئ الأخلاقية والعقائد... إذ ساقهم المعركة إلى الهدم والتخريب في حمق، ولأن الجنون ستي النفوس الملتاعة بسموم الكفر بالقيم والمقدسات، وشل قدرة الإنسان على التمييز بين الحرام والحلال، وحجب عن عينيه طريق الصواب، وضاع صوت الضمير بين الصريخ والعويل، وذابت الحكمة في مرارة الواقع، وانقلب الإنسان يسخر من نفسه ويتهكم عليها لأنه عجز عن درء المحنة ووقف عجلة الخراب...

* * *

والدادية كانت مظهرة للفوضى الضاربة في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ العالم، وشكلًا من أشكال الاستخفاف والازدراء بالمبادئ الأخلاقية، والإلحاد بالقيم الجمالية وبالثقافة والفن الإنساني، وانعكاسًا لتبدد الآمال في حياة سعيدة يرفرف عليها السلام، كما كانت بمثابة رد فعل المذهب التجريد الصارم، ولقد تبنتها جماعة من أدباء وفناني أوروبا الذين انفعلوا بالمأساة الكبرى واصطلوا بلهيب الحرب العالمية الأولى، وتولاهم العبث واللامبالاة، فكتبوا التفاهات متحدين الأمجاد، تدفعهم روح العدمية والرغبة في سد الفراغ، ورسموا

الأشكال التي لا تعني شيئًا، تتملكهم روح الاستهتار والتحلل من مختلف ضروب الإلزام... وإذن فهي حركة متمردة على كل شيء في الحياة، لا منطق يحكمها ولا لغة تفضي بها عن دوافعها، ولعلها أن تكون حركة من الفن للإنجاز على الفن أو هي اللاشيء الذي يزعم أنه كل شيء[١].

ويعزى إلى الشاعر الروماني "كريستيان– زارا" إطلاق لفظة "دادا" على تلك الحركة، ويروى أنه التقطها من بين كلمات "قاموس" انفرجت صفحاته عنها بمحض الصدفة بينما كان جالسًا ذات يوم بين جماعة من الأدباء بمقهى في مدينة "زيوريخ" شتاء عام ١٩١٦، وبهذا كانت تلك المدينة السويسرية المحايدة– والتي كان يختلف عليها الفنانون المتمردون على فكرة الحرب من ألمانيا ورومانيا وروسيا وغيرها– مهدة لتلك الحركة.

على أن الدادية ما لبثت أن لقيت لها أنصارًا من رجال الفن التشكيلي أو الأدب بمراكز عدة، مثل "جروز" في برلين و "ماكس– أرنست" في "كولونى" و "بريتون" في باريس، كما لقيت صدى أيضًا في نيويورك وغيرها من العواصم الكبرى، وكان الداديون قد أسسوا ناديهم "كباريه قولتير" بزيوريخ عام ١٩١٦ ليعرضوا بقاعاته التماثيل واللوحات ويلقون القصائد والمحاضرات ويعزفون المقطوعات الموسيقية، تلك القاعات التي شهدت ألوان من الكلام حول فن الفنان "بول– كلي" وحول نظريات الزعيم الروسي" لينين" وآراء الرئيس الصيني "ماوتسي تونج" في السياسة والاجتماع، وفي يوليو من العام نفسه صدر المنشور الدادي الذي سخر من العلم والفن والفلسفة، معلنًا مولد الدادية كمذهب في الفن والأدب، ومضى " زارا" وأصدقاؤه من شعراء ومصورين بألمانيا وفرنسا مثل "بال" و "هوسنبك" و "بريتون" و "أراجون" و "إيلوار" و

---

١ قصة الفن الحديث.

"سوبو" و "هانس- أرب" و "ماكس أرنست" و "مارسيل- دي- شام" يقدمون نماذج على مذهب الدادية من الأدب السقيم والتصوير والنحت الركيك، ويدسون من خلالها الآراء الهروبية، وكثيرًا ما كانت تلك العروض الأدبية تختتم بمشاجرات كانت سلطات الأمن تتدخل لفضها، أما معارضهم فكانت حدثة غريبة من نوعه في تاريخ الفن، إذ اشتملت على لوحات مؤلفة من أوراق ملونة مقصوصة تنتشر على سطوحها أو تضمنت عرضًا لصور الآلات المعطلة، وكان أغربها بلا شك تلك اللوحة التي رسمها "دى- شام" عن صورة "الجوكوندا" بشوارب رجل، وتلك الخامات والسلع المصنوعة والتي يوقع عليها الفنانون كما لو كانت من صنع أيديهم ومن تجاربهم الذاتية.. وكانوا يسمونها" الفن الجاهز»!... ولقد جذبت تلك الحركة- رغم شذوذها- كثيرة من الشخصيات الفنية المرموقة مثل"كلى" و"كاندينسكى" و"دى- كيريكو" فانتسبوا إليها وقاموا بعرض آثارهم في معارضها.

ويوضح "دي- شام" منهاج الدادية في مقالات نشرها في مجلة كانت تصدرها جماعة من الفنانين تحت اسم "ستيجليتز" بنيويورك، وكانت تضم " مان- ري" و "بيكابيا" و "دو- تزاياس" و "آرنيسبرج" وتتضمن معاداة صريحة للقيم الجمالية بكافة أنواعها، ولقد تابعهم "بيكابيا" في هذا السبيل، منذ انفصل عن تلك الجماعة ليكون أخرى مماثلة في برشلونة وكتب مقالات نشرها بمجلة أخرى أنشأها عام ١٩١٧ توضح وجهة نظره الخاصة[١].

والواقع أن التكعيبية كانت قد أشاعت ضربا من تشويه الأشكال في الآثار التشكيلية منذ ظهور إنتاجها المبكر عام ١٩١٠، فلما ظهرت الحركة الدادية لم يجد "بيكاسو" بأسًا من الأخذ ببعض مبادئها، فأخرج لوحاته التي اشتملت على

---

[١] مذاهب الفن المعاصر.

قصاصات من الصحف لصقها بها، أو على مواد مجسمة من خرق القماش وقطع الخشب ونشرها على سطوحها، ثم عزف عن ذلك فيما بعد ليمضي في الابتكار على هواه، ولقد حذا "جروز" حذوه، ولكن آخرين مثل "م. أرنست" و "هانز– أرب" ظلوا على ولائهم للدادية حتى انهارت تمامًا، بحيث كان معرضها الذي أقيم بباريس عام **١٩٢٢** آخر معارضها، ولقد ساعد على تلاشيها من المحيط التشكيلي والأدبي استقرار الظروف العالمية بعد أن وضعت الحرب أوزارها وبعد أن تنكر روادها بفرنسا لمبادئها، مثل "بريتون" و "أراجون" و "إيلوار" و "سوبوه" وفي النهاية بعد أن تنكر لها رائدها الأول "زارا".

السريالية

تحطمت الموجة الدادية على أمجاد الفن الصلبة، بعد أن نشرت طريقة (القص واللصق) في إنتاج اللوحات، وأشاعت استخدام النفايات من الخيش والجص والأسلاك المعدنية في تشكيل التماثيل، وبعد أن تناولت المظاهر العابثة الأشياء غير ذات موضوع، كلوحة (الآلة التي تقول تيك– تاك) للفنان "ماركس أرنست"، و"الغراب" للمصور "دي– شام"، أو "صورة نادرة على الأرض" للفنان " بيكابيا"[١]. وكانت هذه اللوحات وأمثالها مظهرة للهروب من الواقع وللزهد في الحياة المشحونة بالمآسي في تلك الآونة الدقيقة من تاريخ العالم، مما أسفر عن ظهور مذهب ال "دادا" الذي يعكس صورة من عزلة الفنان عن بيئته ومن كفره بالثقافة وازدرائه بالقيم الجمالية تحت تأثير المحنة الإنسانية الكبرى.

ولقد ظهرت الحركة السريالية كدعوة في الأدب– بادئ ذي بدء لتنادي بالتخلي عن الواقع الخارجي واستلهام ما يكمن بعالم اللاشعور من مكبوتات لموضوع التجربة الفنية، وكان روادها الأول– من شعراء القرن التاسع عشر– قد هاجموا قوالب الشعر المعروفة ووضعوا ضروبًا جديدًا متحررًا منها، كما قاموا بتعديل جذري في المضامين الأدبية بدعوى (إنشاء توازن بين الجوانب الشعورية واللاشعورية في النفس... ذلك أن الواقع الخارجي قد طغى– في رأيهم– على حرية الفرد وانعكس هذا بدوره في صورة من صور الطغيان للشعور على اللاشعور، وبالتالي بدأت مظاهر الاختلال النفسي والفورات العصابية التي اجتاحت كيان أبناء الجيل المعاصر)[٢].

---

١ حول الفن الحديث" فلانجان".

٢ الأسس النفسية في الإبداع الفني "سويف".

ومن هنا اتجه السرياليون المحدثون إلى البحث في الظواهر اللاشعورية للنفس بشتى الوسائل متذرعين بحجة الفراغ الذي نشأ عن عبث الداديين وضرورة ملئه بالمضامين القيمة، ولقد سمي الشاعر" أبولينير" تلك المحاولات التي قامت في هذا الصدد بالسريالية، ثم جاء زميله "بريتون" ليوضح مناهجها في منشوره المعروف عام ١٩٢٤، وفيه إعلان الحرب جديدة على القيود التي كان يزعم أنها تحد من نشاط الفنان أثناء التجربة، كما يتضمن الدعوة للخلود إلى عالم الأحلام– الذي تختفي من ورائه حلول المشاكل– مسترشدة بمباحث العالم النمسوي "سيجموند فرويد" وبآرائه في النفس الإنسانية بوصفها آلة لتسجيل مظاهر النشاطات اللاشعورية.

ولكن السريالية تمثل من وجهة نظر الفنانين التشكيليين مذهبًا إيجابيًا يستهدف التخلص من المبادئ التكنيكية التصويرية بالاستناد إلى أساس نفسي لاشعوري في غير التزام بطريقة أو بأسلوب معين، مما يجعلها مذهبة مناهضة لمبدأ (الفن للفن) وذلك على الرغم من طابعها الإلزامي وتسبيقها المضمون على الشكل في نتاجها[١].

وأيًا كان الرأي، فالسريالية إنما تمثل الجنوح بالتجربة الفنية إلى الشاطئ الآخر من عالم النفس، وإنما تتناول موضوعاتها على أنحاء شتى، كما تتناول وسائل عرضها بأساليب متعددة، فلقد كان من آثارها ما عبر بأشكال من الواقع الخارجي عن موضوعات لا تمت إلى ذلك الواقع بأية صلة، ومنها ما رمز إلى مشاكل موضوعية بأشكال من وحي اللاشعور، وكان منها أيضًا ما اتجه إلى العوالم الفطرية يستلهمها الرموز البسيطة للتعبير عن أعمق أحاسيس النفس، وهكذا...

وتلتقى السريالية الحديثة بجذور لها عبر التاريخ في آثار طائفة من الفنانين

---

١ اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة" عفيف بهنسي".

القدامى مثل "بوش" ١٤٥٠– ١٥١٦ "أرشيمبولدو" ١٥٩٣– ١٥٣٠ و " بيرانيزي" ١٧٢٠– ١٧٧٨، و "بريجيل" و "جرونفالد"، وإنه ليعزى إلى الفنان الحديث "دي– كيريكو» أنه بشر بعودتها منذ قام بعرض لوحاته عام ١٩٠٨ وهي التي تناولت رؤي من عالم الأحلام تتسم بوحشة العزلة ورهبة السكون، على عكس ما كانت تبديه الأساليب التكعيبية حينذاك من ابتهاجات مردها إلى استخدام النظم الهندسية التي كانت تأخذ بتطبيقها على أسس منطقية.

وكما كانت الآثار الأدبية السريالية الحديثة حشدًا لكلام لا رابط بينه من منطق، فإن الآثار التشكيلية السريالية كانت تمثيلًا لصور ومضامين شعرية في رؤى تفاجئنا بغرابة مظاهرها وكأنها صور أحلام مغرقة في الغموض، على أن بعض هذه الآثار كان مثيرًا لضروب من الأحاسيس الجمالية منشطة للخيال ومحركة له رغم ما يرين عليها من ذلك الغموض.

والسريالية قد جذبت إلى مبادئها لأول ظهورها عددًا من رجال الفن التشكيلي المشاهير مثل "بول– كلي" و "شاجال" وأخذ عدد أنصارها في التزايد، حتى أصبح فوق الحصر كما نشأت عن تكاثرهم اتجاهات متفاوتة أشهرها ما كان يعرف باسم الرومانية الجديدة، وكان من روادها "بيراد" و "بيرمان" و "توني" و "ليونيد".

ولقد ظل نشاط السريالية على توهجه بفرنسا حتى حلت جيوش النازية فحدت منه، وكانت قد تحددت معالمها وقتئذ بصورة واضحة.

ومما تقدم نستنتج أن السريالية لم تكن في الفن التشكيلي خلقة جديدة من المذاهب بل كانت استمرارًا لمحاولات ظهرت منذ قرون عدة في آثار بعض الفنانين القدامى ثم عادت إلى الظهور منذ قامت الدادية بمحاربة القيم الجمالية المعروفة كاحتجاج على مادية العصر الحديث، ثم ما لبثت أن تكشفت عن مبدأ

تحرر الغرائز والمكبوتات بالخروج على واقع الحياة بحجة أنه فوق الواقع أو وراءه واقع أكثر فاعلية وأرحب مجالا لاستلهام الموضوعات الحية، غير أنها تهورت فبلغت أحيانًا مبلغ الهذيان بل وأباحت للفنان استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل أثناء التجربة، بحيث جاءت تلك الرموز التي تشبه الأحاجي في اللوحات السريالية المتطرفة كمظهر للثورة على الوضوح الكلاسي.

ويلجأ الجناح اليساري من السرياليين إلى أغرب الوسائل للحصول على المادة الفنية لآثارهم، كالدهشة مثلًا، وفي سبيل ذلك لجأ الأديب الفرنسي "فاشية" إلى شهر مسدسه في وجه أحد المارة ليسأله كم الساعة؟، ولم يكن هذا الأمر ليحتاج إلى مثل هذه الوسيلة التي جمدت أقدام الرجل المسئول بالأرض وشلت تفكيره العادي وعقدت لسانه فعجز عن الرد للتو، ولكن "فاشية" أراد أن يدمر ذلك الواقع المترابط الذي ألفه الناس واعتادوا عليه. ويسوق الأديب "كامل زهيري" في كتابه "مذاهب غريبة" مثلًا على منطق الخيال الذي يتوسل به السرياليون في إنتاج آثارهم فيقول:

"إذا كنت تجلس على مقعد وثير تشاهد إحدى المسرحيات ورأيت جريمة قتل يرتكبها أحد الممثلين.. فهل تتحرك؟.. الحقيقة أنك لا تنتفض من مكانك أو تهب لوقف الجريمة أو القبض على المجرم أو الاستعانة بالبوليس"، ثم يستطرد قائلًا: "أليس معنى ذلك أن للخيال حقيقة وعالمًا في ذهن الإنسان وهو الذي يجعلك تبقى في مكانك وترضي– عن طريق المجاز– بأحداث المسرحية وبأصوات المسدسات ووقوع الجثث على خشبة المسرح"، ثم يمضى الكاتب في حديثه قائلًا: "لقد حاول العلم أن يكتشف أغوار النفس وآبارها السحيقة، فكان على رأس المنقبين العلامة "سيجموند– فرويد" الذي اكتشف أن للحلم قوانين وتفسيرات وربط الأحلام بالرغبات... وقرر أن هناك عالم آخر غير عالم

المنطق والعقل... هو عالم اللاوعي الذي يظهر في الأحلام، تلك الأحلام التي لا تسيطر عليها الصدفة البحتة.. والتي تعمل على تحقيق الرغبات التي يعز عليك تحقيقها في الواقع، فالأحلام تفجير وتحقيق لتلك الرغبات العديدة التي تكبتها قوانين المجتمع وقيوده وهي إذن الرغبات المصورة.

هذا ويروى الأديب "كامل زهيري" قصة الجندي الذي التقي به رائد السريالية الشاعر "بريتون" بعد الحرب، وكان الجندي قد خرج منها مجنونًا بعد أن ذاق الأهوال، فمضى ذلك الجندي يحكي له مصائبها وكأنها ليست حقيقة، "فإصابات الجرحى الممددين على الأسرة والملفوفين في الضمادات ليست سوى ماكياج، والقنابل إكسسوار، والحرب كلها تمثيلية متفق على إخراجها من قبل بين الفريقين المتحاربين".

ويمضي الأديب "زهيري" في كلامه قائلًا:

"... لقد اكتشف بريتون في هذا الجنون– بل وفي النفس الإنسانية – قوة مهولة تعاونها على الهرب من الألم.. أي الهروب من الحقيقة المؤلمة... فعندما يصبح الإنسان لا مفر أمامه من الحقيقة المرعبة المريرة كالعلقم... الرهيبة كجهنم، تندفع في أعماقه قوة غريبة تجعله يصدق أن الحقيقة غير موجودة ويصبح الجنون هو الحل، وهو المسكن الدائم للحقيقة المؤلمة.. وهذا هو منتهى الخيال.. الذي سيصبح حقيقة، كما هو الحال في جان– دارك" التي كانت ترى رؤى من الخيال وتخاطبها وكأنها الحقيقة أو لأنها الحقيقة.

ولكن، هل يعني ذلك أن كل السرياليين من هذا النوع؟ أو هل يعيشون كلهم على ضرب من الجنون مثلما يعيش "ساغا تور دالي"؟ وهل كانت كلها تحليلًا للأحلام والاضطرابات الجنسية والرغبات المكبوتة؟

والجواب على ذلك كلا ؛ ذلك أن "ولم- بليك" كان يمضي عليها ليصور ما يشبه الرؤى السماوية، وكان يعرض تلك الرؤى حسمًا تتصورها نفسه شعرًا مرسلًا صافيًا، وأن" بيرمان" نجح في إدماج المضامين الأدبية بالتكوينات المتوافقة وأن "ويفرد ولام" أشاع فيها روحانية البدائيين، وأن "شاجال" أبرز جمالًا خالصًا بأسلوب يحكي موضوعه في براءة الأطفال، وأن "دي- كيريكو" بعث بها من جديد روعة الأسطورة، وبهذا انفرد بعض السرياليين بغرابة الإنتاج وغموضه بين أولئك الفنانين ذوي المنهاج الواضح.

ويعد "سلفاتور- دالي" أكبر رائد للسريالية الحديثة.

ولد هذا الفنان في "قطلونية" بإسبانيا عام ١٩٠٤، وبدأ دراسة الفن بأكاديمية مدريد، ولقد أخذ يطوف بأنحاء كثيرة من العالم، فانفعل بما كان في مراكزه الأدبية والفنية من آراء واتجاهات حديثة، ومن ثم خرج بسرياليته المثيرة بدقتها وغرابتها بآن واحد.

أخرج "دالي" لوحاته من وحى جنونه بالفن وكراهيته للبساطة، فرسم في دقة مثيرة (المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ)، والساعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعلى الجدران، والأسرة في الصحراء، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها في صحون الطعام، والرجل يمد ذراعه فيمساك بالسحاب الذي يبدو على هيئة ثدي أنثى، أو يضحك فتتصدع الأرض وتنتهك أستار السماء من قهقهاته..." [1].

واشترع "دالي" نظرية (البرانويا النقدية) وهي ضرب من الهلوسة أو (إسقاط الوهم والخيال على الواقع والحوادث الخارجية)، ولكن هذا الإسقاط يرافقه

---

١ قصة الفن الحديث.

إيمان مطلق بعلاقة التصورات الخاصة بالعقل العادي الخارجي[1].

ومن رواد السريالية المرموقين المصور الألماني "ماكس- أرنست ١٨٩١" وقد كان من قبل داديا متعصبًا، ثم اتجه في التصوير على المذهب السريالي إلى إثارة الحس بملمس الصورة عن طريق الحك الذي استطاع به أن يكون أشكاله المحددة بخطوط خارجية تنتج عن حكها على قطع من الخشب أو الحجارة بالقلم حيث تنطبع آثار خشونتها على تلك الأشكال، أو عن طريق تأليف اللوحة من قصاصات الصحف والمجلات بلصقها على سطحها، مما ينشأ به تجاور صور لا صلة بينها، ولكن ذلك يثير إحساسًا ما أو معنى ما.

وتردد لوحات "دالي" و "أرنست" خاصية من الخصائص السيريالية الهامة تعرف باسم التغريب، ويقصد بها إظهار الأشياء في غير مواضعها المألوفة كرسم الآدميين محلقين في الجو كالطيور.

ويزعم "بريتون" أن السريالية قامت على مبدأ تبغيض الناس في الحرب، كما يفسرها بعض أنصارها على أنها محاولة لإزالة الطبقية من النفس البشرية، ولن صح ذلك الزعيم الأخير فإنما يكون ذلك من تأثير المفهوم الماركسي للاشتراكية، وعندئذ ينشأ التضارب من جديد حول بعض المخططات المذهبية كالتي فرضت الواقعية كمذهب لجانب من الفنون المعاصرة، ذلك أن الماركسية اتخذت مبدأ (المادية الديالكتية) كشرعة لها، وتقوم على إرجاع كل حقيقة في الوجود إلى التطور المادي للتاريخ، مما أدى إلى اعتبار الأشياء التي لا تتخذ من العلم والتجربة أساسًا لها كخرافة ينبغي القضاء عليها.

والواقعية الاشتراكية إذ تكشف عن مواطن الضعف في بعض آثار الفن

---

[1] اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة.

بالدول الغربية إنما تشكل مذهبًا ملتزمًا في الفن يحمل في طياته العوامل التي تحول عادة بين الفن وبين أن يتطور في جو من الحرية السليمة.

ويمكن في النهاية تقسيم الأعمال السريالية إلى نوعين، أحدهما واقعي الشكل يصل إلى مستوى التسجيل الفوتوغرافي رغم اللامعقولية التي تبديها مضامينه ورغم اجتماع العناصر المتضادة في المشهد الواحد، ومن ذلك النوع آثار المصورين "دالي" و "دلفوه" و "أرنست" و "ماجريت"... وثانيهما بعيد في شكله عن الواقع قريب من التجريد تتألف مضامينه من أفكار يميلها العقل الباطن ويوحي بها الخيال على نحو من التلقائية كما يبدو في لوحات "جوان-ميرو" و "ماسون" و "تانجي" و "ماتا" و "كيرت سليجمان".

وهكذا كان للسريالية أنصار ومراكز من شتى الجنسيات وبمختلف أنحاء العالم، بحيث لعبت دورها في تأكيد قيمة المضامين بين مذاهب الفن الحديث بما أقامته من معارض بباريس ولندن ونيويورك وطوكيو وبراج وستوكهولم وكوبنهاجن وبرشلونة بل والقاهرة، وكان آخر معارضها الهامة معرضها بباريس سنة ١٩٩٧، وبالسريالية يعود الفن التشكيلي إلى الاندماج في الشعر، كما يواصل سيره جنبًا لجنب مباحث علم النفس ليعرض الصور المزعجة تحت تأثير التنويم المغناطيسي أو الإدمان على المخدرات أو من وحي الأفكار المتداعية في غيبة العقل على طريقة الكتابة الأوتوماتيكية أو الرسم الآلي، ذلك أن العقل الباطن على حد قول "فرويد" يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا، بينما الواعي يعمل بذهن تقليدي غبي، بدليل أن العقل عجز عن تفادي الكوارث والحروب[١].

---

١ حول الفن الحديث" فلانجان".

النحت بين المذاهب الحديثة

انصرف الحديث عن مذاهب الفن التشكيلي حتى الآن إلى التصوير، وسوف يتناول هذا الموجز موقف النحت من تلك المذاهب.

وليس من شك في أن عرض الموقف يستلزم- بادئ ذي بدء – التنويه بإحدى الحقائق الهامة، وتتلخص في أن النحت أقل فنون الشكل قابلية للإثارة بالمهارات العملية أو بالعناصر التزيينية التي تثير عادة إعجاب الناس بالأثر الفني، وبمعنى آخر إنه الفن الذي لا يمكن أن يتوسل فيه من يمارسه بمجرد الحذق وجمال العرض وطرافة الموضوع بحيث لا يكون النحت فنًا إلا بأن يشتمل على قيم أصيلة مستمدة من طبيعة التشكيل ذاته.

وإنه لمما يجدر بالذكر في هذا المقام أن مر العصور لم يستطع إحداث تغيير محسوس في أنماط النحت، حتى لتعد بعض آثاره من العصور المتقدمة بمثابة نماذج تحمل نفس خصائص آثاره من العصور البدائية، ذلك أنه في القالب التشكيلي فحسب، وأن جوهر التجربة كان فيه وما زال على أوثق صلة بالخامات التي يستخدمها المثالون منذ العصور البدائية حتى الآن- بين حجر وخشب ورخام وجص وجرانيت وبما لها من صفات خاصة- بين صلابة ورخاوة ولون وملمس، ومن ذلك كان فصل القالب التشكيلي عن طبيعة المادة مؤدية حتما إلى مبدأ خاطئ يقف حائلًا بيننا وبين أن نستكشف القيمة الفنية في الأثر المنحوت.

وتعرض تماثيل الجرانيت مدى الرابطة الوثيقة بين التمثال ومادته، تلك المادة التي تفرض دائمًا أسلوبًا خاصًا من الأداء كما تتحكم في توجيه القدرة

الإبداعية واليد المنفذة إلى حد كبير فيفرض الرخام برخاوته وشفافيته وألوانه أسلوبًا معينًا من الأداء تقضى به اعتبارات من ظروف انعكاس الضوء على سطح الشكل المنحوت ومن إمكانيات تحقيق الحيوية بالجسم الإنساني في تماثيل المرمر دون عقبات كالتي تنشأ من النحت في الجرانيت.

ولقد كان الجسم الحي بصفة عامة والبشري على وجه الخصوص، الموضوع الأساسي لفن النحت على عكس التصوير الذي يتيح لمشاهد الطبيعة أن تسهم في مضاعفة التأثير بما تعرضه من صورها بإمكانيات لاحد لها من استغلال لجاذبية الألوان وقواعد المنظور والنظم المعينة في توزيع العناصر على مختلف أنحاء سطح اللوحة مما جعل بعض الباحثين يقررون أن دراسة تاريخ فن النحت إن هي إلا شكل من أشكال الاستعراض لصور الإنسان كما عبر عنها النحاتون خلال العصور المتتالية.

... إنما تتركز آثار النحت عبر التاريخ في إطار الغايات التي تحدد منهاجه بكل طور من أطواره، فبينما يتصل في بعضها بالمبني، فيكون جزء لا يتجزأ منه كما هو الشأن في بعض المنحوتات الفرعونية وما يجري مجراها، إذا ببعض آثاره من عصور أخرى تنفرد بوجودها الخاص. بحيث لا تكون الصلة بينها وبين المباني إلا على مستوى المشاركة فحسب، كتماثيل الآلهة والقادة في الحضارتين الإغريقية والرومانية.

وقد تعكس المنحوتات مظاهر التأثير بالفنون الأخرى– كالتصوير– أو تؤثر فيها بدوافع من ظروف خاصة، كما وقع بإيطاليا في عصر النهضة، إذ انعكست خصائص التصوير على حشوات الحفر البارز التي شكلها "جيبرتي" الأبواب معمودية فلورنس– والتي قال فيها "ميكلنجلو" إنها تصلح لأن تكون أبوابًا لجنة الخلد– كما عكست آثار ذلك الفنان العظيم من التصوير خصائص

النحت في وضوح.

وليس يفوتني في هذا المقام أيضًا أن أشير إلى أن النحت فقد مجاله الأكبر منذ جاءت الأديان السماوية لتقضي على مبدأ تجسيد المعتقدات أو الرمز إلى المقدسات في التماثيل، ولولا أن الكنيسة الكاثوليكية قد أجازت استخدام ذلك المبدأ لما كان للنحت تلك الآثار العظيمة التي ظهرت في عصر النهضة بإيطاليا.

... وعند ما امتدت الموجة الباروكية فتناولت أعمال الفن الأوربي بتأثيرها بعد غروب شمس النهضة ظهر طوفان من التماثيل التي كان الحكام يستغلون بها الطاقات الفنية لتخليد ذكراه في الحياة وبعد الموت، فكانت مدن إيطاليا مثل فلورنس والبندقية وبولونيا وجنوه تموج بالآثار المنحوتة في الميادين وأضرحة الدفن، وكان بعضها من الخشب– بلونه المثالون لمضاعفة التأثير فيها بالحيوية– وكان "سيكافينو" و "مارليانو" و "بارودي" من أشهر مخرجي هذا النوع.

وتجلت المهارات في الأداء على أوضح صورها في تماثيل كانت تستهوى الباب السطحيين– كتمثال (الملاك الذي يخلص الرجل من شبكة الصيد) المثال نابولى "كوير ولو" أو كتمثال (المسيح مسجي على فراش الموت وإلى جانبه تاج من الشوك للمثال "سامارتينو" أو كتلك المشاهد المجسمة (الدايو رامات) الي ما يزال يوجد عدد كبير منها في متحف "سان– مارتينو بنابولي" وبالمتحف الأهلي بميونيخ.

... على أن أجمل ما كان ينتجه المثالون من هذا النوع تلك المجموعات المنصوبة وسط أحواض الماء والتي كانت تزين ميادين المدن التاريخية كالمجموعة التي تتوسط نافورة بمدينة فلورنس من نحت المثال "بيراتي".

* * *

وكان تلوين التماثيل إحدى تقاليد النحت الإسباني من ذلك العهد، ولقد اشتهرت مدينتي سيفيليا وفالادوليد بتماثيلهما الخشبية الملونة للقديسين، والتي كان يطليها المثالون بطلاء شفاف بلون البشرة ويصنعون لها عيونًا من الكريستال ودموع من حبات زجاجية، ويعزى إلى المثال "باشيكو" نشر هذا النوع من النحت الذي وجد رائدًا له من بعده في المثالين "هرنانديز" و "مونتانيز"

* * *

ولقد امتدت الموجة الباروكية فشملت آثار النحت بفرنسا أيضًا، وكان تأسيسها أكاديمية للفنون بروما– توفد إليها الشبيبة لأغراض الدراسة– من الأسباب التي أكدت تأثير النحت الإيطالي الباروكي على إنتاج تلك الطليعة الفرنسية التي انفعلت أشد الانفعال بأعمال الفنان الإيطالي العظيم "ميكلنجلو" وخليفتيه في زعامة النحت "برنينى" و "كانوفا" وبهذا كان النحت الفرنسي في القرن السابع عشر يعيش تحت سيطرة تلك المؤثرات الإيطالية وينتج تماثيل لحكام فرنسا بأسلوب أكاديمي نلمس خصائصه بوضوح في أعمال النحات "سيمون– جيان" و "سارازان"، كتماثيل لويس الثالث عشر والملكة" حنة " و "الدولفين" الذي صار فيما بعد ملك فرنسا باسم "لويس الرابع عشر"..

وفي حكم لويس الرابع عشر تفشت الطوابع الأكاديمية في أعمال مثالي "فرساي" وكانوا يشكلون مدرسة تعرف بهذا الاسم، فظهرت وقتئذ تلك المجموعات المنحوتة التي تتوسط النوافير بشتى الميادين، كما ظهرت النصب التذكارية الضخمة، وكانت باروكة الشعر تلازم الزي الروماني في تماثيل الشخصيات المعروفة، وعلى رأسها لويس الرابع عشر.

وكان "جيراردون" من أشهر مثالي تلك الحقبة، ومن أعماله الهامة تمثال

الملك الذي كان يتوسط ميدان "فاندوم" بباريس والذي دمره الثوار فيما بعد بحيث لم يبق منه إلا نموذجه بمتحف اللوفر، ونحت هذا المثال فضلًا عن ذلك تماثيل مقبرة "ريشيليو" بالسوربون وتماثيل الحوريات في ممر "أبولو" بقصر فرساي ومجموعة نافورة الهرم.

وكان المثال "كواز يفوكس" من مشاهير تلك المرحلة كذلك، فاضطلع بنحت تماثيل عدة من أهمها تماثيل الأطفال بقاعة المرايا بقصر فرساي وتمثال (الحورية والصدفة) و (الراعي العازف)، و (دوقة سافويا)– بلباس الربة ديانا– فضلًا عن خيوله المجنحة التي تزين حديقة قصر "التويلرى" ثم تمثال لويس الرابع عشر بقصر "كارنا فاليه"، وتماثيل أخرى لأهم شخصيات العصر من قواد وسياسيين وأدباء.

وجذبت باريس أنظار مثالي الدرجة الثانية بكافة أنحاء العالم، فرفد عليها "تاي" من روما و "كليف" و "أوبستناك" من بلجيكا وكون هؤلاء الأجانب جماعات فنية أعتنق طوابعها بعض شباب المثالين الفرنسيين مثل "لوران" والإخوة "كوستوه".

ولعل المثال الفرنسي "بيجية" كان أشهر رجال النحت في تلك المرحلة، وكان مثالًا قديرًا بالفعل، وكان المرمر يرتعد أمامه على حد قوله– من قدرته التي كان يبديها عند ما يتناوله بالتشكيل، ولقد لعبت الخامة الطبيعية دورًا هامًا في نجاح أعماله، مما جلب إليه الشهرة كما أبدى ذلك المثال مهارة فائقة عندما كلف بتصميم نقوش قاعات البواخر الذي يحتفظ متحف اللوفر ببعض كروكياتها حتى الآن بعد أن أغرقها الإنجليز في البحر خلال حروبهم مع فرنسا.

وبموت "بيجية" يتجه النحت الفرنسي إلى الطابع الروكوكى ليمر بمرحلة ازدهار نسبي في تماثيل الحكام التي دمرها الثوار فيما بعد بحيث لم يبق منها إلا

نماذج بمدخل "الكوميدي فرانسيز"، وفي تلك الآونة ظهرت تماثيل من المرمر والبورسلين بدلًا من تماثيل البرنز والخشب على يد الإخوة "نانسي" والمثال "لوران" والنحات البلجيكي "سلودز"، ولكن الازدهار الذي أشرنا إليه إنما كان يعزى إلى المثالين الأربعة الذين كانوا يسيطرون على تلك المرحلة، وهم "هودون" و "كلوديون" و "بيجال" و "برشاردون" وكان ذلك الأخير صديقًا للكونت "كيلاس" نصير الفن الكلاسي، ولهذا فقد رددت آثاره طوابع الكلاسية، كما يرى في تماثيل "كيوبيد" والأخرى التي ترمز إلى أنهار فرنسا وإلى فصول السنة، ثم في تمثال لويس الخامس عشر الذي يظهر فيه ممتطيًا جوادة والذي قام الثوار بتدميره أيضًا.

ونحت "بيجال" نصبًا لهذا الملك في ريمس وتمثالًا للفيلسوف "فولتير" وتماثيل بضريح المارشال "هاركور" في كنيسة نوتردام، وأخرى بمقبرة مارشال سكسونيا بكنيسة القديس توماس في استراسبورج، وكان من تلامذته الذين حظوا بالشهرة " فالكونية" الذي شكل تماثيل العاريات وصمم النصب المعروف باسم بطرس الأكبر لصالح القيصرية.

وتظهر النزعة الكلاسية في النحت الفرنسي بالمثال " بايو" بينما يظل "كلوديون" على وفائه للطوابع الروكوكية حتى ليقارن بالمصور "فراجونار" أما "هودون" فتتجلى في أعماله نزعة طبيعية مردها إلى دراسته الموضوعية الآثار المشاهير من المثالين الإيطاليين بعصر النهضة، ومنها تمثالي "فولتير" بالكوميدي "فرانسيز" و "بالبانثيون" بباريس.

* * *

... ولكي يعطي هذا الموجز الفكرة الواضحة عن دورة النحت، لا مفر من أن ننتقل إلى نشاطه بالأراضي المنخفضة وكانت تزخر منذ القرن السابع

عشر بعائلات من المثالين تغادر مواطنها الأصلية "بروكسيل" و "انفرس" و "مالينز" إلى إيطاليا أو إسبانيا أو فرنسا أو ألمانيا أو إنجلترا طلبًا للكسب والشهرة، وكان من أشهر مثالي هذه الجماعات "أرثور- كيلانوس" الذي ربط تقاليد النحت البلجيكي باتجاهاته في هولاندا، وترك بها آثارًا لا تمحى، منها تماثيل قصر البلدية بأمستردام.

وينفرد مثالو الأراضي المنخفضة فيما بعد بطوابعهم التصويرية التي كانت من وحي لوحات "روبنس" ومن تأثيره عليهم، وبفضل ذلك أخرجوا لوحات من الحفر البارز السياجات المنابر الجميلة بكنائس بروكسل وجاند.

* * *

وبينما ينحو النحت في الأراضي المنخفضة هذا المنحى، إذا به يستسلم في ألمانيا الأسلوب "برنينى" زعيم الباروك الإيطالي، وكان قد وفد عليها عدد من أتباعه لنحت التماثيل المطلوبة لكنائسها الكاثوليكية بدعوة من حكامها.

ولقد تغلغلت طوابع "برنينى" في المنحوتات التي أنتجها المثالان الإيطاليان "كوراديني" و "باليسترا" بالاشتراك مع المثال البافاري "برموروندو" وفي الأخرى التي اشترك فيها مثال إيطالي يدعى "ماتيلي" مع مثال بافاري آخر هو "آيرلاخ" ولكن أزهى آثار النحت الألماني إنما تعزى إلى الصياغ والخزافين من عصر أغسطس الحبار مثل "دينجلينجر" و "بوتشر" وقد ساعد على جمال المنحوتات وانتشارها ما أنشأه حكام الولايات الألمانية من مصانع للخزف وقتئذ جعلوا عليها مشاهير من المثالين لإدارتها.

وعند ما نذكر اسم "أندريا- شلوتر" يتبادر إلى الذهن صورة جديدة من شخصية "برنينى" وقد عادت إلى الظهور في شخصه، ومن آثاره الهامة تمثال "المختار الأكبر" في برلين ممتطيًا صهوة جواده، هذا ما تلمع حينذاك أسماء

جديدة في شتى أنحاء ألمانيا مثل "فان– در– أوفيرا" و "فاجنر".

وتزهي مدينة "براج" بآثار في النحت من إنتاج أسرة "بروكوف" التي عالجته في أنحاء عدة غير براج، مثل بوهيميا وبرسلافيا وفينا. وإذا جاز لنا اعتبار التماثيل الخزفية من قبيل النحت، فإن ما ظهر على يد الخزاف الإنجليزي "ودجوود" الذي أنشأ مصنعه في استافورد– وكان الفنان "فلاكسمان" يقدم إليها بعض النماذج– من آثار النحت الإنجليزي الهامة في تلاك الآونة.

ويعد تشكيل الميداليات والعملة من فروع النحت الهامة، وتنزل أساليبها الحديثة من تقاليد حفر الحشرات حفرة بارزة أو غائرة والتي جرت مباني الحضارات الكبرى على إعدادها لتخليد المناسبات التاريخية أو عرض الأحداث الهامة، وكان "ديبوا" من مشاهير المتخصصين في هذا النوع بفرنسا، فأنتج نماذج جميلة منه على المنهج الكلاسي، كما كان "شابلان" و "روتي" من بين الذين حظوا بالشهرة في هذا المجال فيما بعد، بحيث عهد إلى ثانيهما بإعداد تصميمات العملة الفرنسية المعدنية المتداولة في الوقت الحاضر.

بعد ذلك العرض العام لموقف النحت نتبين انعكاسًا لمذهب الكلاسية العائدة على تمثال "فولتير" الذي أخرجه المثال "ريد" تخليدًا لذكرى ذلك الفيلسوف النابه، كما نتبين ذلك الانعكاس في صور النقش المنحوت للمثال نفسه على واجهة قوس النجم "الإيتوال" بباريس، على أننا لا نستطيع أن نقطع بكلاسية تلك النقوش، إذ يعبر المثال فيها عن نشيد فرنسا الوطني بمشاعر رومانتية معبأة بالأحاسيس الثورية، وبهذا كان "ريد" في مركز حيادي بين مذهبي الكلاسية العائدة والرومانتية حيث تظهر الشخصيات بتلك النقوش في أزياء تاريخية بينما تتكيف حركات أجسام المجاهدين بالعواطف الثائرة، ولعل المثال "بير" كان يعلن عن النزعة الرومانتية باتجاهه نحو تشكيل تماثيل الحيوان

بخصائصها الطبيعية كما كان يعلن عنها "كاربوه" في تماثيل الراقصات منتهجًا أسلوبًا يتجنب الصرامة الكلاسية في عرض أجسام تلك الراقصات.

وتمتد النزعة الرومانتية إلى ما وراء فرنسا بحيث تظهر في أعمال مثالي إيطاليا الذين أقبلوا في شغف على معالجة الموضوعات المستلهمة من مظاهر حياة الطبقة الكادحة، ويعد المثال "فيلا" أول من حرر النحت الإيطالي من السيطرة الكلاسية إذ عبر– في حشوة "الضحية" – التي تمثل جماعة من العمال يحملون جثة زميل لهم قضى نحبه أثناء العمل– عن مشاعر الأسي، كما عبر في تمثال "أيام نابليون الأخيرة" عن تحطم الكبرياء على صخرة الفشل بتلك الشخصية المعروفة.

أما النحات "روزا" فقد عرض في تمثاله "الأخوة كايرولى"– المنصوب بحدائق البينشو بروما– بطولة الأخوة المجاهدين من أجل وحدة إيطاليا بأسلوب متحرر مثير للأحاسيس الوطنية.

ثم يتجه النحت فيما بعد على يد المثال "دالو" ١٨٣٨– ١٩٠٢ وجهة واقعية في المجموعة التي نحتها باسم "انتصار الجمهورية"، ولقد تأكد ذلك الاتجاه بأنحاء عدة من أوربا، كما تشير إلى ذلك تماثيل النحات البلجيكي "مينييه" التي أنتجها من وحي حياة عمال المناجم، وتماثيل "ستيفنسن" النحات الإنجليزي و "ريتشل" الألماني.

ويعد المثال الفرنسي "رودان" المدخل على فن النحت الحديث إذ عالج آثاره بنزعة واقعية تارة وبتأثير من انطباعاته الذاتية تارة أخرى، وكان أشبه بمصوري الانطباعية في عصره، إذ كان يتعمد ترك آثار أنامله على الطين أو آثار ضرباته بالأزميل في الحجر إبقاء على المظهر الحيوي للتشكيل ومن الآثار الشهيرة لهذا النحات تماثيل آدم والمفكر و "بلزاك" والنقوش البارزة لباب

الجحيم، ولقد أثارت تلك المنحوتات أكبر ضجة عرفها تاريخ النحت مما كان له أعمق الأثر في نشر اتجاهه بشتى أنحاء العالم، وفي ظهور شخصيات هامة انتهجت منهاجه في التشكيل مثل النحات "بورديل" ومعاصره "مايول".

ولقد هيأت انتفاضات الشعوب على اختلاف مواطنها للنحت الحديث– خلال القرن التاسع عشر– أن تظهر النصب التي تخلد البطولات والتي استندت في تكوينها إلى مواقعها الطبيعية وإلى استخدام الخامات الملائمة لتلك المواقع واستغلال خصائصها في مضاعفة التأثير بها، في حرص على إبراز علاقتها بالمشاهد الطبيعية المحيطة بها.

* * *

ولسنا ننسى أن نشير هنا إلى طائفة من المصورين الانطباعيين الذين مارسوا فن النحت بأسلوب متحرر مثل "رنوار" و "دوجا" وغيرهما ممن كانوا يعنون بدراسة طبيعة الخامة في علاقتها بالفضاء، فمهدوا بذلك مجال البحث في خصائصها واستغلالها لإبراز قيم جديدة في فن النحت الحديث.

ولئن كان "مايول" أحد أولئك المثالين الذين أسهموا في تنمية تلك الوجهة، فإن حرصه على طبع آثاره بطابع الاستقرار كان يعبر عن روحه المشبع بالمنهج الكلاسي.

* * *

وعند ما افتن "براك" و "بيكاسو" و "فيون" و "لوران" بجمال المنحوتات الزنجية، لم يسعهم إلا ممارسة النحت على نحو تحطمت به القوالب التشكيلية التقليدية بينها أبرز دينامية الحركة، ولقد وجد ذلك الاتجاه صدى في أعمال النحات الإسباني "جونزاليز" الذي أدخل النفايات من المعادن والخامات المختلفة في تشكيل التماثيل، كما انتشرت بين مثالي العصر تلك الاتجاهات

المتطرفة بحيث جذبت إليها عددا من الفنانين المشاهير مثل "بوتشونى" و "برانكوزى" و "ليبشتر" ثم ما لبثت تلك الاتجاهات أن أسفرت عن نزعة تكعيبية ثم عن نحت تجريدي كالذي أخرج "أرب" نماذج منه أثارت سخط الكثيرين عليه من أبناء الجيل المعاصر.

ويحدد أنصار النحت التجريدي منهاجهم بالبحث عن العناصر المعبرة عن جوهر الشكل، ويستند البعض منهم إلى آراء "موندريان" في هذا الصدد.

ويعد المثال "هنري– مور" من أكثر الفنانين المعاصرين حماسة لتلك الآراء كما تعبر تماثيل النحات السويسري "بيل" عن تخلصه من تأثير المظهر الخارجي للأشكال الطبيعية واندماجها في فكره التجريد.

ويتزعم النحات الألماني "هارتونج" اتجاه في النحت التجريدي المعاصر يتركز على دراسة العلاقة بين الشكل والفراغ، ولقد انفعل "باكيك" و "ليبتون" و "جابو" و "بفزنر" و "روزاك" بذلك الاتجاه، ولكن المثال الأمريكي "كالدر" بذ هؤلاء جميعًا بأفكاره المتطرفة، إذ اشترع نوعًا من المنحوتات يطلق عليها اسم التماثيل الهوائية، وبينما ذلك الفنان يمضي في مفاجأة الجماهير بإنتاجه الغريب من هذا النوع إذا بالمثالين "جاكومينى" و "ماريني" يسلكان سبيل التعبير عن الأحاسيس العميقة النابعة من أغوار النفس الإنسانية في استرشاد بتقاليد النحت الأتروري من العصور البدائية.

العمارة بين مذاهب الفن الحديث

إن الرحلة التي قطعها فن البناء– مبتدئًا بالكهف الذي آوي إليه إنسان "كرومانيون" منذ أبعد العصور، ومنهية بناطحة السحاب التي يسكنها اليوم الأمريكي المترف– لم تتناول مضمون المبنى بأي تغيير وإن تناولت شكله بالتحوير وفقًا لظروف الحياة في كل عصر ومكان.

والعمارة هي الأم الكبرى لفنون الشكل، والمهندس هو– على حد ما جاء في التعريف الشائع– رئيس الفنانين، ذلك أن المبنى كان وما يزال يهيئ للفنون المختلفة مكانها ويحدد أهدافها، وأن المهندس يضع لها الإطار العام الذي ينشي الترابط بين المبنى وبين ما يشتمل عليه من مشاريع التصوير والنحت والزينة الداخلية.

ولقد كانت الطبيعة بكائناتها بين إنسان وحيوان وطير، وزروعها من نبات وشجر وثمر وأزهار، وخاماتها من طين وحجر وأخشاب ومناخها وظواهرها، كان كل ذلك بالنسبة لفن العمارة مادته الأساسية، فالنخيل وساق النبات وورقة الشجر والزهرة مثلًا إنما تشكل نقطة الانطلاق نحو ابتكار العناصر المعمارية وأنماطها من أعمدة وتيجان وطنوف.

ويلتزم المعمار بمبدأ الملاءمة بين أشكال تلك العناصر ووظائفها في المبني ثم بينه وبين وظيفته في المجتمع الإنساني بحيث تنعكس آثار ذلك على مظهره العام وبحيث نستطيع أن نحدد طراز المبني ووظيفته وعصره وموطنه بمجرد النظر إليه، فنقول معبدًا مصريًا من العهد الفرعوني أو ضريحة أو مستشفى أو كنيسة أو قصرًا أو حصنًا من طراز كذا ومن عصر كذا. وقد تنعكس ذاتية الفنان على

المبني فنقول إن المبنى من تصميم المهندس "برونلسكى" أو "لو– كوربيزييه".

ولقد مر فن العمارة الإيطالية في القرن السادس عشر بمرحلة ناهضة كان مبعثها الاهتمام بدراسة المشيدات التاريخية السابقة في هذا الفن من عصور الازدهار كما كان من أسبابها تغير أساليب الحياة والإقبال على الاستمتاع بها تبعًا لظروف كل عصر. ولفتت مشيدات الإيطاليين من عصر النهضة أنظار ملوك فرنسا وسائر الحكام بأغلب سكان القارة الأوربية، وكان الطراز القوطي يسيطر على مبانيها منذ القرون الوسطى، فأخذ هؤلاء الملوك والحكام يدعون المهندسين الإيطاليين لبناء صورهم ودواوينهم، وكان شارل الثامن ولويس الثاني عشر وفرنسوا الأول من أكثرهم ولوعة بطراز النهضة الإيطالية، فظهرت قصور من أيام حكمهم نتبين فيها آثار ذلك الولوع، مثل قصر "بلوا" و "شامبور" و "فونتنبلو".

وازدادت ملامح الطراز الإيطالي الناهض في المباني الفرنسية وضوحًا فيما بعد باهتمام مهندسي فرنسا بدراسة أصول فن العمارة بإيطاليا نفسها، وكان "بيلان" و "دو– لورم» و "ليسكوت" على رأس تلك الفئة التي تلقت دراستها على أيدي الإيطاليين ثم اضطلعت فيما بعد ببناء أهم قصور فردًا مثل "اللوفر" و " إيكوان" و "التويليرى".

وكان العسر المالي قد قضى على فرنسا في القرن السابع عشر بالتزام البساطة في تصميم المباني والحد من النفقات الطائلة التي كانت توجه إلى تجميلها، ومن القصور التي ظهرت من ذلك النوع قصر "لوكسمبورج" للمهندس "دو– بروست" وجناح الساعة بقصر اللوفر للمهندس "لومورسييه" وكنيسة السوربون، كما كان "بير ول" و "بروان" و "مانسار" من مهندسي تلك المرحلة، ويعزى إلى ذلك الأخير بناء قصر فرساي الذي نسق المهندس "لو– نوتر"

حديقته الجميلة.

وتدخل العمارة الفرنسية في فلك الباروك ثم ينشأ بها الطراز الر وكوكي الذي أثقل المباني بالحليات المتراكمة من غرائب الوحدات، ثم يعود طراز المباني الفرنسية إلى البساطة في حكم لويس السادس عشر، ولقد أطلق على ما شيد منها في ذلك الحين اسم الطراز الإمبراطوري رغم أن الصحيح هو ما كان منها من عهد نابليون الأول، وتعد كنيسة المادلين وما أقيم حينذاك من أقواس النصر- كقوس النجم- والأعمدة التذكارية كعمود "فاندوم" من النماذج المختارة على هذا الطراز.

وشهدت باريس حركة بناء وتعمير لا نظير لها خلال الفترة ما بين قيام الثورة الفرنسية ومولد الجمهورية الثالثة، ولقد غلب على مباني تلك المرحلة طابع النفع، كما ترك استعمال الحديد فيها لأول مرة آثارًا واضحة من التعديل في مظهرها العام، على أننا لا نستطيع أن نقع في تلك المباني على طراز معماري محدد، إذ كانت تأخذ بعناصر من طراز الإغريق أو الرومان تارة ومن الطراز البيزنطي أو القوطي أو النهضي تارة أخرى، وبهذا عرف باسم الطراز المختلط أو المنتخب، ولقد ظل معمولًا بذلك الطراز حتى نهاية القرن التاسع عشر، وتعد مباني قصر اللوفر الجديد وكنيستي "كلوتيد" والتثليث ثم مبنى دار الأوبرا بباريس من أهم المشيدات التي أقيمت بتلك الفترة.

* * *

وفكرة إخضاع المبني لأغراض الاستعمال كانت من العوامل التي لعبت أهي دور في تطوير فن العمارة، كما أن احتياجات العصر كانت تقضي بتشييد مبان لأغراض لم تكن قائمة من قبل كبناء محطات السكك الحديدية مثلًا، ولقد تضافرت أمثال هذه العوامل مع اكتشاف مواد البناء الحديثة واستخدام الحديد

والاتجاه إلى سد احتياجات المجتمع من مباني الخدمات العامة على مستوى التزايد المستمر في عدد السكان وارتفاع مستوى الحياة.. تضافرت هذه العوامل كلها على تشجيع المهندسين الابتكار الأشكال الملائمة لمثل هذه الأغراض حيث كانت مباني محطات "سان– لازار" و "ليون" ومبنى "السربون الجديد" والمباني الأخرى التي شيدت لإقامة المعارض بباريس من بواكير أعمال العمارة الحديثة.

ولقد تزع المهندسان البلجيكيان "هورتا" و "هانكر" مبدأ "النفع"، في أعمال العمارة الحديثة واعتنق المهندس "أوتو– فاجنر" ذلك المبدأ ثم تسلل إلى كثير من أنحاء أوروبا بحيث سيطر على ما ظهر من مباني هامة في برلين وباريس.

* * *

... انحصر الحديث حتى الآن في موضوع العمارة بوجه عام، ومن خلاله نستنتج أن تطورها تناول أشكالها فحسب، ذلك أن المبني لا يمكن أن يتجاوز أغراضه أو يخرج عن مضمونه كمبني أعد من أجل غرض محدد، ومن هنا كانت تلك الاستحالة التي تمنع من أن نرد هذا المبنى أو ذاك إلى مذهب من مذاهب الفن التي صادفنا الكثير منها في حديثنا عن فن التصوير وإن أمكن تحديد طرازه وعصره بصفة تقريبيًا.

على أننا نستطيع في شيء من التجاوز أن نجد آثارًا من انعكاس تلك المذاهب على طائفة من المباني ظهرت في ظروف معينة كتلك التي صاحبت فترة ازدهار المذهب الروماني بفرنسا، وكانت من وحي الإعجاب بقصة أحدب نوتردام للأديب المعروف "فيكتور هوجو" مما وجه العمارة حينذاك إلى الأخذ بأنماط القرون الوسطى التي ألهبت بطولاتها مشاعر المصورين الرومانتيين الفرنسيين من تلك المرحلة، كما ظهرت تلك النزعة في مباني الإنجليز نتيجة

لنشر بدائع الطراز القوطي في مؤلفات "لانجلى" وبعث تقاليده في مبنى البرلمان الإنجليزي وفي المباني الألمانية على يد المهندس "شينكل" والمتحف الأهلي في برلين، وفي دار البلدية بكل من ميونيخ وفيينا، ودار البرلمان في بودابست، وفي إسبانيا وغيرها وغيرها.

* * *

ومنذ اكتشف الأسمنت المسلح عام ١٨٩٨ وأثبتت التجارب صلاحيته وضع موضع الاستعمال في مباني باريس ولندن منذ سنة ١٨٩٠، ويؤرخ ذلك العام مبدأ ظهور المباني الحديثة التي تعالج مشكلة الإسكان والمرور بمضاعفة عدد طوابقها ورفعها على دعامات حتى تجد وسائل النقل الخاصة مكانا لانتظارها أو يجد التجار فيها مكانة لعرض سلعهم أو تستغل رقعتها في إنشاء حدائق للترويح عن النفس.

وكما يؤرخ عام ١٨٩٠ مبدأ الثورة على أنماط العمارة التقليدية فإنه يؤرخ مولد أولى ناطحات السحاب في شيكاجو ونيويورك على يد المهندس "لويس– سوليفان" الذي أعلن الحرب على "النقلة عن أنماط الموتى"، ولقد تناول "للويد رايت" أشكال الناطحات بالتعديل فما شيده من دور الإقامة الخاصة والمصانع بكاليفورنيا وغيرها من المدن الأمريكية.

وليس من شك في أن التكعيبية قد لعبت دورًا هامًا في تصميم المباني الحديثة، ويعزى بعض ما طرأ عليها من عناصر جديدة إلى المصور "موندريان" زعيم المذهب التجريدي المعاصر.

وتعتز المباني الحديثة بمختلف أنحاء العالم باستخدامها الخامات المتعددة كالخشب والزجاج والبلاستيك، كما تزهي بنجاحها في حل مشكلات حرارة الجو وبرودته تبعاً للمناخ عن طريق أجهزة التكييف ومشكلة تأمين حياة

السكان ضد السطو والحريق وأخطار المصاعد، ثم مشكلة تصريف النفايات الناشئة عن الطبخ والنظافة، وإنما لبسبيل استغلال الأسطح العليا للعمارات محطات للطائرات الخاصة بعد أن ظل استعمالها قاصراً على استخدامها لممارسة الرياضة أو الترويح عن النفس والاستجمام.

الفن التشكيلي العربي الحديث

١- الجمهورية العربية المتحدة

يشغل الوطن العربي موقعاً هاماً من العالم إذ يتوسط ثلاث قارات، ولقد كان لهذا الوطن تاريخ حافل بالأمجاد، فعلى أرضه ظهرت أعظم حضارات الماضي ومن سمائه هبط الوحي بالرسالات الإلهية، وكان وأدى النيل أوفر أجزاء ذلك الوطن حظاً من آثار المدنيات المجيدة والعهود الزاهرة، منذ عهد الفراعنة حتى بشر المسيح برسالة السلام ومن بعده الرسول العرب مُحَمَّد– صلوات الله عليهما– الذي أتمها بالدعوة إلى الإسلام.

وفي عهود الإسلام شهدت مصر ما لم تشهده أمة من المجد الفني إلى أن جاء السلطان التركي (سليم) غازياً، فحرمها أمجادها ونوابغها بما استلبه من آثارها العريقة وبمن ساقهم إلى استانبول من فنانيها المبدعين.

... وعندئذ غفت مصر إغفاءة أسلمت بها عينيها للنعاس، ولكنها ما لبثت أن انتفضت على قصف مدافع نابليون، عندما جاء بحملته العسكرية، يمني نفسه باقتطاع أرض الوادي وغيره من جسم الوطن العربي ليكون إمبراطوريته الخيالية.

... وجرت الحملة أذيال الفشل عائدة من حيث أتت عام ١٨٠١، وفي سنة ١٨٠٥ نودى بمحمد على والياً على مصر، وكانت له أطماع لا حد لها في الفتح والتوسع، فأنشأ فيها أنشأه من دور العلم بمصر مدرسة العمليات تحقيقاً لذلك، واستقدم لتلك المدرسة ولغيرها معلمين أجانب من أوربا يلقنون الطليعة العربية العلوم والفنون العسكرية، فلما تخرجت تلك الطليعة في المدارس التي

أنشأها أوفد نوابغ الشباب منها إلى معاهد أوربا لاستكمال دراستهم بها.

وأراد مُحَمَّد على أن يحيط نفسه بمثل الهالة التي كانت السلاطين آل عثمان بإستنبول، فبنى قصراً بالقلعة (الجوهرة) لإقامته (شكل ١٥)، وآخر للاستجمام بشبرا- يتوسطه حوض ماء- كان الوالي يروح عن نفسه بالتنقل بين شواطئه على قارب يشبه الجندول...



(شكل ١٥) قصر الجوهرة بالقلعة

وكان طراز قصرى القلعة وشبرا نسخة من الأصل المتداول في المباني العثمانية على شواطئ البوسفور والدردنيل، ولم يكن ذلك الأصل في الحقيقة سوى صورة من الطراز الهندسي البيزنطي الذي أبلته الأيام واستهلكه التكرار، فبناء هذين القصرين جاء بالطريقة المعروفة بيننا باسم "السويسي"، وهي طريقة في البناء بعروق الخشب وشرائحه مطلية بالجص.

وتغشى حوائط قصور مُحَمَّد على وأسرته زخارف متراكبة تعكس صورة من النقوش الباروكية التي كانت متفشية بمباني إيطاليا من القرن الماضي، أو من طراز الروكوكو الذي استخدمه ملوك فرنسا عندما كانوا يسيرون على المنحدر نحو الهاوية.

... وأغلقت أغلب مدارس محمد على أبوابها منذ تقلد عباس الأول شئون الحكم، كما توقف إيفاد البعثات من الشباب في عهده لاستكمال دراستهم بمعاهد أوربا، فلما جلس إسماعيل أعاد سيرة جده على غير خطة مرسومة، وكان حلمه أن يجعل من القاهرة باريساً ثانية، فملأها بالقصور والنصب التذكارية الميدانية من تماثيل البرنز التي تعرض صور آبائه في زهو وخيلاء وكانت من طراز واقعي لا خلق فيه ولا ابتكار[1] ولعل أهم ما أقيم في عهده من مبان هو دار الأوبرا.

... ولقد قدر أن تبقى مدرسة العمليات التي أنشأها محمد على حتى تغير اسمها إلى مدرسة الفنون والصنايع فيما بعد، وفي عام ١٩٠٩ انقسمت تلك المدرسة إلى قسمين، كان أحدهما مختصاً بالدراسات الهندسية بينما اختص الآخر بالفنون التطبيقية ثم استقل ذلك الأخير عام ١٩١٩ ونقل إلى حي الحمزاوي حيث عرف باسم مدرسة الفنون والزخارف المصرية.

واتفق أن قام أحد أعضاء الأسرة المالكة السابقة عام ١٩٠٨ بإنشاء مدرسة تختص بتعليم فنون التصوير والنحت والزخرفة والعمارة، وتعزى فكرة إنشاء تلك المدرسة إلى مثال فرنسي كان موجوداً بالقاهرة في تلك الآونة يدعى "جيوم– لايلان"، ولقد أسفرت الصداقة بينه وبين الأمير السابق يوسف كمال عن إخراج الفكرة إلى حيز الوجود، فأعلن عن فتحها صيف عام ١٩٠٨، وكانت تشغل وقتئذ داراً بحي درب الجماميز.

وتقدم بعض الشبان المصريين للحاق بتلك المدرسة سواء بقدمها النهاري النظامي أم بطريق الانتساب إلى قسمها المسائي، وكان من بين هؤلاء محمود مختار وأنطون حجار ومحمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد وعلى حسن وراغب محمد إسلام وفريد نجم وتوفيق شارل، وكان أعجب ما صادف المدرسة

١) من هذه تماثيل محمد على بالإسكندرية وإبراهيم بالقاهرة، وهما لمثالين فرنسيين "جاكمار وكوردييه".

حينذاك أنتساب بعض المشايخ المعممين مثل مُحَّد أنيس وأحمد مختار وكانا من قبل يطلبان العلم بالأزهر[1].

وبدأت مدرسة الفنون الجميلة المصرية بأربعة أقسام، هي التصوير، وكان الإشراف عليه منوطة بمصور إيطالي يسمي "فورتشيلا"، والزخرفة وكان تحت إشراف مزخرف فرنسي هو "كولون"، والعمارة، وقد أنيطت إدارته بمسيو "نافيليان"، أما النحت فكان يشرف عليه المثال وناظر المدرسة " جيوم- لابلان".

وبينما كانت الدراسة بالفنون الجميلة المصرية تسير على مناهج أجنبية وتحت إشراف تلك المجموعة من الفنانين الأجانب إذا بها في الأقسام الفنية التطبيقية بمدرسة الفنون والصنايع- والتي كانت نواة لمدرسة الفنون والزخارف المصرية- تسير من الناحية العملية بتوجيه جماعة من المعلمين الوطنيين والفنانين الشعبيين مثل المزخرف الحاج أحمد عثمان، والنساج توفيق عانوس، والنجار إبراهيم أحمد، ومن الناحية الفنية والثقافية بوساطة الطليعة التي تخرجت في تلك الأقسام من قبل ثم أوفدت لاستكمال دراستها بمعاهد أوربا مثل الأساتذة رجب عزت وواسيلى حبيب أميرهم والمرحوم إبراهيم صالح، فضلاً عن مصور روماني هو المسيو "بونتيلا" الذي وكل إليه وقتئذ تدريس الرسم عن النماذج الخصية والبشرية الحية، ولقد كان الإشراف الفني العام على تلك الأقسام ثم عليها بعد أن استقلت وكونت مدرسة قائمة بذاتها لناظر إنجليزي هو "وليام- استيوارت".

* * *

ونستنتج مما تقدم أن حركتنا الفنية بدأت مع مطلع القرن الحالي بمدرسة الفنون الجميلة والفنون والزخارف في جو مشبع بالمؤثرات الأجنبية، وأن الفنون الأهلية في الفترة السابقة على نشأة المدرستين كانت تسير في اتجاهين، أحدهما

١) كان الأستاذ على الديب من طلبة الأزهر قبل دخوله المدرسة التحضيرية للفنون الجميلة بسبرا.

تمثله البقية الباقية من القرن الماضي من مهرة الخراطين والنقاشين مثل الشيخ أحمد الطنطاوي وعلى جلط ومصطفي فدا وأحمد البقري، والثاني يمثله الفنانون الأجانب ومن تعلم على أيديهم بمراسمهم الخاصة من أبناء البلاد، وكان لهؤلاء الفنانين الأجانب مراسم بحي الخرنفش، وكانوا يقيمون معارضهم بين الحين والحين، كالمعرض الذي أقيم بصالة الأوبرا عام ١٨٩١ والآخر الذي نسق بمتجر نحمان بشارع المدابغ، وكان حكام البلاد والأغنياء يقبلون عليها لمشاهدتها والاقتناء منها عن ادعاء بالمعرفة ورغبة في إظهار الجاه، بينما أهمل هؤلاء الحكام شأن الفنون الأهلية حتى أوشكت على الاندثار، تلاك الفنون التي أثبتت قيمتها في مباني المساجد وقصور الإقامة منذ حل الإسلام بوادي النيل حتى قدم نابليون بحملته العسكرية وبمن رافقها من علماء وفنانين وأثريين، فلم يجدوا خلال السنوات القليلة التي عاشوها بيننا أحسن لمقامهم ولمنظماتهم الثقافية من القصور العربية الجميلة مثل بيت حسن كاشف وبيت إبراهيم كتخدا.

وهكذا رأى أبناء البلاد لوحات مختلفة من فن التصوير في تلك المرحلة بريشة "جاستيه" و"برنار" و"فورتشيلا" ثم "مارتان" و"بونيللو" وقد أخذت تستولى على الاهتمام، بينما خفت الاهتمام بالفنون الأهلية كالحفر والنقش والخزف والأثاث والنسيج وطباعة الأقمشة والتحف المعدنية، وقد هبط بذلك أيضاً فن الخط العربي الذي كان يتشبث بالبقاء في أقلام مشاهير الخطاطين مثل مؤنس وجعفر وعبد الله زهدي وقاسم.

* * *

... وشهدت مصر عام ١٩١١ أول معرض وطني للتصوير والنحت من إنتاج الطليعة الأولى المدرسة الفنون الجميلة المصرية، ويؤرخ هذا المعرض مولد تمثال "ابن البلد" للشاب النحات محمود مختار، وقد أظهر فيه الشخصية العربية

المصرية بظرفها وبساطتها واعتدادها بذاتها، كما نحا فيه نحواً تعبيرياً بواقعية أسلوبية ترتد أصولها إلى تقاليد النحت الفرعوني، وفي العام التالي أوفد مختار إلى أوربا، وكان أول فنان يتجه إلى باريس لاستكمال دراسته بالخارج وكان أن عرض بها تمثال "عايدة" من وحي أوبرا الموسيقار الإيطالي "فيردى"، فلما قامت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ قطعت عنه مكافأته، فاضطر للعمل كشيال بمصانع الذخيرة بفرنسا[١]، ثم ابتسم له الحظ فعين مديراً لمتحف "جريفان"، فلما وضعت الحرب أوزارها وقامت ثورة الشعب مطالبة بالاستقلال وضع مختار مشروع تمثال نهضة مصر، وقدر للمثال أن يرى ذلك المشروع الصغير نصباً تذكارياً مقاماً وسط أهم ميادين العاصمة المصرية وهو ميدان باب الحديد، ويرجع الفضل في ذلك إلى إقبال الشعب على الاكتتاب لإقامته.

وقرر مختار بعد أن تم ذلك النصب وأزيح عنه الستار باحتفال رسمي أن يعود إلى باريس حيث كان يلقي من التقدير من المسئولين فيها عن الثقافة ما لم يلقه في وطنه حينذاك، واستطاع المثال العربي أن يثير اهتمام المحيط الفني بمعرضه الذي أقامه بباريس عام ١٩٣٠ فاقتنت منه الحكومة الفرنسية تمثال عروس النيل.

ومختار هو أول مثال وضع قواعد النصب الميدانية في تاريخ النحت العربي الحديث، ولكن تماثيله الصغيرة تحمل أهم خصائص عبقريته، إذ تناول فيها الفلاحين معبراً عن أشجانهم في رقة مقطوعة النظير، ولو أن المنية أمهلته لاستطاع أن يعيد مجد النحت الفرعوني وأن يربط خصائصه بمنطق الفنون العالمية، فلقد تمكن

رغم حياته القصيرة أن يلتقط– على حد قول "ج. ريمون"– الأزميل الذي

---

١) كتاب ٥٠ سنة من الفن للأستاذين كمال الملاخ ورشدي إسكندر.

هوى من يد آخر فنان فرعوني وأعاد إليه الحياة... وراح ينصت إلى أنغام الجرانيت الخالد ويستجيب لندائه... ولقد وجد في الجلباب والملاءة تلك الخطوط الرائعة التي خلدها نحاتو خوفو وأمينوفيس.. أو مضى في تلك السنين القليلة– على حد قول الأستاذ أبو غازي– يعتصر من قلبه الرحيق وينحت بيده روح بلاده، وشعاره دائماً وصية المثال الفرنسي الحديث "بورديل": إن سر الفن في الحب ومن لا يهب حياته لفنه يجب أن يتخلى عن رسالة بعث الحياة في الحجر.

ولد مختار ببلدة نشأ في ١٠ مايو سنة ١٨٩١ ولفظ أنفاسه الأخيرة في ٢٧ مارس سنة ١٩٣٤ ولقد تفاوت الرأي في قدره عند موته، ولكن عارفيه فقط هم الذين أماطوا اللثام عن عبقريته فيخلدوا ذكراه على أنحاء شتى، وظل هذا الواجب لا يلقي من يضطلع به على النحو الحليق بقدره حتى قامت ثورة ٢٣ يوليو فنقلت تراثه من جراج متحف الفن الحديث إلى متحف شيد لآثاره خاصة يخلد ذكراه في حديقة الحرية.

ويصف المثال الأمريكي "ريتر– سبوتنبرج" وأستاذ الفن بجامعة أريجون آثار النحات العربي من المنحوتات الصغيرة بقوله "إنها تشع ببساطة الشعر وصفائه وإيجازه، وإزائها نحس بسلام أبدى.. لقد وهب مختار فنه للرجل العادي ووجه قوته المميزة في وفائه لذلك الجنس الرائع العتيد من الفلاحين... إن مختار كالنيل يمثل تقليده الطبيعي التلقائي في تجديد الحياة، وكالخماسين اجتاح الوادى تاركاً الأرض خالصة للجيل الجديد، فأتاح له أن يهتدي إلى نفسه وأن يدرك معني الحرية... إن الله حبا مصر بهبة كبرى إذ خصها بالمقومات الثلاث اللازمة لإبداع نحت عظيم: الروح والأحجار والضوء"...

* * *

وفي نفس الشهر الذي ولد فيه مختار وإنما في العام الثاني لمولده رأى

المصور مُحَمَّد حسن النور في قرية "دنجواي"– ووفد على القاهرة عام ١٩٠٨ ليلتحق بمدرسة الفنون الجميلة هو الآخر، ولقد لعب هذا الفنان أكبر دور في تمصير المناصب المعنية بمصر بعد أن ظل النفوذ الأجنبي طاغية عليها، على أنه لم ينس رسالة الفن من خلال نضاله في الوظيفة، فصور ونحت وصاغ من المعادن تحفاً وصوراً عبرت عن قوة شكيمته ودأبه، وتعد رسوماته وتماثيله الكاريكاتورية أكبر معبر عن إدراكه العميق لطبيعة الشخصية التي كان يعالجها، فضلاً عن أسلوبه في استظهار خصائصها في شكل مقابل للنكتة المصرية المعروفة بعمقها وسحرها.

ويظهر مُحَمَّد حسن كمناضل عنيد في محيط الفن العربي منذ بدأ مدرساً بمدرسة الفنون والزخارف المصرية وقام بينه وبين ناظرها الإنجليزي "ستيوارت" خلاف في الرأي بصدد مناهج التدريس ولم يكن هناك من حل– رغم أن الصواب كان في جانب مُحَمَّد حسن– إلا إبعاده عن البلاد، فأبعد في شكل بعثة دراسية إلى روما عام ١٩٢٥ وكانت هذه المرة الثانية التي يوفد فيها إلى أوربا، أما المرة الأولى فكانت إلى إنجلترا عام ١٩١٧، فلما عاد من إيطاليا سنة ١٩٢٩ عين وكيلاً لمدرسة الفنون التطبيقية– وكانت قد نقلت بهذا الاسم من حي الحمزاوي إلى الجيزة– ولكنه اختلف أيضاً مع مديرها الإنجليزي التالي "جون– إدني" فنقل إلى الوزارة مفتشاً بالتعليم الفني ثم ناظراً المدرسة الصناعات الزخرفية ثم عاد ناظراً للتطبيقية بعد وفاة مديرها الإنجليزي آنف الذكر، فناظراً للفنون الجميلة ثم مراقباً لها فمديراً عاماً حتى أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٢.

وفن مُحَمَّد حسن هو فن الدقة التي تلقى مقوماتها عن مصوري الأشخاص بإنجلترا ثم أكدها اهتمامه بدراسة آثار مشاهير مصوري إيطاليا من عصر النهضة خلال فترة إقامته بروما، ولكن صفات الفنان الخاصة وشغفه بالبحث

والاستقصاء في عوالم النفس كان فوق هذا كله، فضلاً عن أن الطبيعة حبته بنفاذ البصيرة وبإرادة قوية تتعقب المشاكل حتى تخضع له وتستسلم.

وتدل صور الأشخاص التي أنتجها الفنان مُحَمَّد حسن على صفاته التي جعلته يعالج التجربة الفنية في مختلف الخامات وبمختلف الوسائل على هذا المستوى من الامتياز النادر.

ولقد مضى مُحَمَّد حسن عن الحياة في ١٧ ديسمبر ١٩٦١ بعد أن ترك أكبر عدد من الأتباع والأصدقاء، وكان تخصيص جائزة الدولة في الفنون التشكيلية له أخيراً من مظاهر تقدير حكومة الثورة لمجهوداته.

وفي نفس العام الذي ولد فيه مُحَمَّد حسن وإنما قبل شهرين من مولده ولد المصور راغب عياد بالقاهرة وكان من الطليعة الأولى بمدرسة الفنون الجميلة إذ التحق بها عام ١٩٠٨ وتخرج فيها سنة ١٩١١، وقد تبادل وزميله الأستاذ يوسف كامل الدراسة بإيطاليا على اتفاق بينهما بحيث انفق كل منهما على الآخر، ولقد كافأتهما الحكومة بعد ما نشر عن هذا الاتفاق بإيفادهما في بعثة إلى إيطاليا عام ١٩٢٥، فلما عاد المصور راغب عياد أسند إليه بعض وظائف التدريس بالمعاهد الفنية حتى نقل مديراً المتحف الفن الحديث ثم أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٥.

والفنان عياد هو الأب الروحي للفن الشعبي الحديث إذ عالج في أجمل لوحاته المسرات والتجمعات الشعبية في الأسواق والمقاهي، ويلتزم هذا الفنان بكثير من مصطلحات التصوير الفرعوني بحرصه على إظهار الكائنات الحية من بشر وحيوان في الوضع الجانبي، كما تعبر لوحاته التي صورها من وحي شعائر العبادة والعادات والتقاليد القبطية عن عمق إحساسه بدقائقها.

* * *

وقبل عام من مولد الفنان راغب عياد وإنما في شهر مايو ولد شاعر الريف يوسف على كامل الذي يعيش من أجل التصوير ليتغنى بجمال ذلك الريف في لوحات تنشر ابتهاج الفلاحين بحقولهم وطيورهم وحيواناتهم، وستظل الرؤى التي سجلتها يد الفنان يوسف كامل شاهدة للموهبة العربية باتساعها وعمقها.

لم يكن المصور يوسف كامل عن التصوير منذ دخل مدرسة الفنون الجميلة طالباً عام ١٩٠٨ حتى تخرج فيها عام ١٩١١ ومنذ أمضى بعثته الأولى والثانية بروما حتى عاد إلى بلاده أستاذاً للتصوير بمدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٢٩ وإلى أن تقلب في المناصب بين مدير لمتحف الفن الحديث وعميد لكلية الفنون حتى أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٣.

ولقد كرمته حكومة الثورة بمنحه الجائزة التقديرية بعد أن عهدت إليه بمهمة المقرر اللجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب التي يتولاها بروح الأب المحبوب حتى الآن.

* * *

وتدور العجلة والطلائع من رجال الفن العربي تتتابع حتى يظهر على مسرحه مصور الوجدان أحمد صبري الذي أذهل عرفاء الفن في باريس بلوحة الراهبة ثم بلوحة "بعد القراءة" وفاز بالميدالية الذهبية عن الأولى من الصالون.

ولد الفنان صبري في نفس العام الذي ولد فيه مختار ويوسف كامل وتخرج في مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١٥، ولقد اختص القدر صبري بأقسى تجاربه فلم يظفر بالبعثة التي كان موعوداً بها كل متفوق إلا بعد أن سافر إلى باريس على نفقته، فضم إليها عام ١٩٢٥، وهناك درس على "فوجيرا"، فلما عاد إلى بلاده لم يغير منصبه في التدريس إلى أي عمل آخر أو يكف عن التصوير حتى أحيل إلى المعاش سنة ١٩٥٢ وإلى أن ابيضت عيناه فكفتا عن الرؤية فكفت

يده عن العزف على أوتار النور الصداحة.

ومن واجبي أن أذكر زميلاً لنا في الفن لم نره وإنما سمعنا بنبوغه وهو المثال عثمان دسوق الذي بلغ من شأنه في النحت أن عين بعد تخرجه في مدرسة الفنون الجميلة مدرساً مساعداً ثم أوفد إلى باريس عام ١٩٢٢ ولكنه غادرها تحت وطأة المرض فعاد إلى بلاده حيث مات ودفن بمسقط رأسه فارسكور عام ١٩٢٥.

* * *

يبقى بعد ذلك من حديث الطليعة الأولى مصوران من الإسكندرية كان كلاهما من رجال القانون، ولكن حب الفن تملك عليهما وجدانهما منذ الصبا فوهبا له حياتهما، وهما مُحَّد ناجي ومحمود سعيد.

ولد مُحَّد ناجي بالإسكندرية عام ١٨٨٨، ولقد بدأ يمارس الرسم بالقلم الرصاص والأقلام الملونة منذ عام ١٩١١ رغم أنه كان يدرس القانون بجامعة ليون، فلما عاد من فرنسا إلى مصر عام ١٩١٤، أخذ يتردد على الأقصر ليدرس آثار السلف وليستخلص مقومات طرازها، كما ظل يمارس التصوير خلال إقامته في "جيفرني" بمقاطعة نورماندي عند عودته إلى فرنسا ثانية بروح الدأب والمثابرة.

وبدأ أسلوب ناجي في التماسك منذ وفد على البرازيل عام ١٩٢٦ وصور مشاهدها الاستوائية وأخرج بهذا الأسلوب فيما بعد. لوحات جميلة بالحبشة عام ١٩٣٢ ثم باليونان عام ١٩٣٤.

وفي عام ١٩٣٧ كان ناجي يشغل منصب مدير مدرسة الفنون الجميلة، وتعزي لوحة "دموع إيزيس" التي أخرجها لمعرض باريس الدولي إلى ذلك العام، ولقد ظل ناجي في دأبه على التصوير حتى نقل مديراً لمتحف الفن الحديث ثم

ملحقاً ثقافياً ومديراً للأكاديمية المصرية بروما، وهناك توطدت صلاته ببعض مشاهير مصوري أوربا مثل "أندريه- لوت"، كما أتيحت له فرصة التركيز على أساليب عظماء النهضة مثل "بيير- ديلا فرنشسكا" حتى أحيل إلى المعاش عام ١٩٥١.

وببلوغه السن القانونية أفرغ ناجي حياته للتصوير، فبي مرسمه بحدائق الهرم وهو الذي عاش بقية حياته يتعبد فيه إلى أن قضى نحبه به في شهر أبريل عام ١٩٥٦.

ولم يفت حكومة الثورة أن تكرم هذا الفنان الكبير- الذي يقتني متحف " تيت" بلندن لوحة من ريشته- بأن أحالت مرسمه بالهرم إلى متحف، وأن أقامت لأعماله المعارض في مصر والخارج وأن خلدت ذكراه بإصدار المطبوعات عن فنه.

ذلك أنه عاش يصور الحقول والفلاحين والمجاهدين العرب والثوار اليونانيين، ويبلور تاريخ أمته في صيغ معبرة عن مشاعره الوطنية لنهضة مصر كما يرى باللوحة المحفوظة بقصر البلدية بالإسكندرية، وبلوحة مدرسة الإسكندرية.

... وكان ناجي في تعبيره عن حياة الفلاحين يشير إلى انفعاله العميق بأصالتهم وإدراكه لتقاليدهم كما يشير أسلوبه في هذا إلى شغفه باتجاهات المدرسة الوحشية.

... أما على الإسكندرية الآخر محمود سعيد[1] فمن مواليدها عام١٨٩٧. ولقد آتم دراسته في القانون بمصر سنة ١٩١٩، وكان قد أتيح له من قبل ذلك أن يتلقى مبادئ الرسم في بيته على يد المصورة الإيطالية "كازوناتو" ثم بمرسم الفنان "زانييري" فلما حصل على الليسانس في القانون تسمع له مجال الدراسة الفنية عن طريق الطواف بمدن العالم لزيارة متحفاتها واكتشاف القيم في أمجادها.

وينهج محمود سعيد في فنه منهاج مصوري هولندا وبلجيكا العظام مثل

١) فقدت الفنون التشكيلية بموته أخيراً رائدة آخر عظيماً.

"مملنج" و"روبنس" و"رمبراندت" و"فان- ديك"، والإيطاليين، مثل "كارا فاجيو" منذ بدأت حياته الفنية، ولكنه استطاع فيما بعد أن يبلور أسلوبه الذي لم يتغير منذ رسم لوحات من وحي مدينة الإسكندرية ومحيطاتها وعادات شعبها كلوحة "بنات بحرى" فضلاً عن صور الشخصيات من مختلف المستويات.

وتبرز بعض لوحات المصور محمود سعيد من تلك المرحلة اهتمامه بالرمز إلى حالات النفس ونداء الغريزة، وفي لوحات "الدعوة إلى السفر" و"ذات الجدائل الذهبية" و"على الوسائد" إيماءات تكشف عن نفاذ بصيرته إلى ما وراء الحركة السطحية في الجسم البشري من دوافع بعيدة المدى مردها إلى نشاط الغريزة.

وكان المعرض الشامل الذي أقامته جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة للمصور محمود سعيد عام ١٩٥١ من أحداث الحركة الفنية المصرية الهامة، إذ ألقي ضوءاً على ملامح المدرسة العربية كما كشف عن مقدرات الفنان العربي وما يكمن في شخصيته من طاقات واسعة إذا ما أتيحت له فرصة العمل.

ولقد نال هذا المصور الكبير جائزة الدولة في الفن التشكيلي عن جدارة واستحقاق منذ أعوام، ويمكن القول بأن تحول ناجي ومحمود سعيد من الاشتغال بالقانون إلى ممارسة الفن قد أجدى على حركتنا الفنية الحديثة بأجل المزايا، ذلك أن العقلية المعودة البحث والاستقصاء من شأنها أن تنش ضرباً من التحليل المنطقي في عرض الموضوعات بلوحات الفن وتنزهها عن أن تكون مجرد تجربة عملية في الفن التشكيلي، وبهذا تميزت بيئة الفن بالإسكندرية منذ البداية عن بيئته بالقاهرة بأولئك الفنانين المثقفين الذين وسعوا للفن مجاله وربطوه بالنهضة الأدبية والعلمية.

* * *

والحديث عن الثقافة يسوقنا إلى ذكر المحاولات التي قام بها بعض رجال

التربية لنشر الوعي الفني بالبلاد عن طريق إعداد المعلم الفنان، وتبدأ تلك المحاولات عام ١٩٢١ بإيفاد اثنين من خريجي مدرسة المعلمين العليا لدراسة أساليب التربية الفنية الحديثة بإنجلترا وهما الأستاذان شفيق زاهر وحبيب جورجي، ثم بإيفاد آخرين من خريجي تلك المدرسة فيما بعد إلى إنجلترا أيضاً لهذا الغرض– وهم الأساتذة مُحَّمد يوسف همام وفتوح الرفاعي ومُحَّمد عبد الهادي وفؤاد عبد العزيز ثم سيد الغرابلي وأحمد سعيد وسعد الخادم ولقد مهد رجوع هذه الطليعة إلى الوطن لإنشاء قسم خاص للرسم بمعهد التربية عام ١٩٣٠، وبمرور الوقت تحول القسم المذكور إلى معهد مستقل بذاته أنيطت إدارته بالأستاذ مُحَّمد عبد الهادي ثم تلاه الأستاذ يوسف العفيفي ثم الأستاذ شفيق رزق.

وكانت هذه المحاولات التي استهدفت إنشاء معهد لتخريج مدرسي التربية الفنية مدخلاً على إنشاء آخر لتخريج المدرسات الفنيات وكان على رأس من أوفد منهن السيدات عفيفة توفيق وزينب عبده وإسكندر غبريال وأسمت كامل ثم إليس تادرس وعدالات صدقي وعزيزة يوسف وإجلال حافظ وإنعام سعيد وكوكب يوسف وغيرهن...

وبدأ إعداد الفتيات لأغراض التربية الفنية بقسم ألحق بمعهد المعلمات بالزمالك تحت إدارة السيدة زينب عبده حتى استقل عام ١٩٣٩ في معهد خاص تحت إشراف السيدة/ أسمت كامل، وفي سنة ١٩٤٣ عاد المعهد يشكل من جديد قسماً من أقسام معهد موحد للتربية، ثم عاد فانفصل عنه عام ١٩٤٧ ليكون معهداً للفنون قائماً بذاته.

ولقد أدى معهداً المعلمين والمعلمات للتربية الفنية أجل الخدمات لحركتنا المعاصرة إذ استقام شأن التربية الفنية بالبلاد وانتشر الوعي وأصبحت الثقافة جزءاً لا يتجزأ من دراسة الفنان.

... بعد ظهور الطلائع الأولى التي تخرجت في مدرستي الفنون الجميلة والفنون والزخارف (حالياً التطبيقية) لأول إنشائهما، وبعد أن أثبتت تلك الطلائع جدارتها للاضطلاع برسالة الفن بما عرضته من أعمالها في المعارض، وخاصة بعد أن عاد مختار ومُحَمَّد حسن ويوسف كامل وراغب عياد ورجب عزت وأحمد يوسف إلى مصر بعد استكمال دراساتهم الفنية بمعاهد فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، مضى المسئولون في إيفاد البعثات وأكثروا منها بحيث كان أوائل الخريجين في المدرستين يوفدون كل عام للتخصص في مختلف فروع الفن التشكيلي والفن التطبيقي بمعاهد أوربا المختصة.

* * *

وبعثات الفن التطبيق إذ بدأت بثلاثة من الرعيل الأول هم الأساتذة رجب عزت وواسيلي حبيب أميرهم وإبراهيم صالح إنما تقررت ليتخصص أولهم في فن الأثاث والثاني والثالث في النسيج وطباعة المنسوجات، ثم استمرت بالأساتذة أحمد أحمد يوسف للتخصص في التصوير والزخرفة وتوفيق حسين ومصطفى آدم ومتولى غنيم لدراسة فن النسيج، وتوفيق جاد للزخرفة الداخلية وزكي القصرى للصياغة، ثم بعد قليل بالأساتذة صالح الشيتي للديكور وعبد الرحيم الصياد ومحمود عادل للمعادن والصياغة والمينا. وفي سنة **١٩٢٦** أوفد مؤلف هذا الكتاب لدراسة التصوير والأستاذ عبد العزيز فهم للتصوير بالافرسك وللزخرفة، وبعد عام أوفد الأستاذان أحمد عثمان للنحت وحسين مُحَمَّد يوسف للتصوير.

ولقد استمر توجيه البعثات إلى أوربا بعد ذلك، فأوفد الأساتذة منصور فرج وإسماعيل حسين ورشيد حربي وحسين نبيه ومحمود يوسف عبد الرحمن وفتحي الألفي وحسن العجاتي وهيكل وإبراهيم زكي وعبد الهادي زغلول ومُحَمَّد كامل وحسين عبد العزيز وحمدي زكى ومصطفى حسين ومُحَمَّد بكري يحيي

للدراسة في فروع الفن التطبيقي المختلفة، وعلى أكتاف هؤلاء جميعاً قامت نهضة الفن التطبيقي في البلاد، كما يعزى إليهم ظهور مشروعات وآثار هامة في فني التصوير والنحت علاوة على نشاطهم التطبيقي.

وكانت البعثات من خريجي مدرسة الفنون الجميلة تسير مع هذا في خط مواز، فأوفد منها للدراسة بمعاهد إيطاليا وفرنسا وإسبانيا كل من السادة حسني خليل وحلمي عزام وأحمد راغب وحسين فوزي.. والحسين فوزي وعبد القادر رزق وإبراهيم جابر وإدوارد زكي خليل وغيرهم...

ولا يفوتنا أن نذكر من فناني الجيل الثاني بعض من لمعوا في سماء الفن مثل الأساتذة حسين بيكار وعبد السلام الشريف ومصطفى نجيب وأمين مُحَمَّد صبح ومُحَمَّد على بديع ومصطفى متولي وعبد الحميد حمدي ومفيد جيد وعبد الحميد عزمي وجمال السجيني ثم أحمد أمين عاصم وعبد الفتاح البيلي وصلاح كامل وعز الدين حمودة وخالد درويش والعزازي ومُحَمَّد لبيب وكامل مصطفي.

ولسنا ننسى في هذا المقام أولئك الفنانين الذين درسوا الفنون بالخارج على نفقهم الخاصة مثل الأساتذة أحمد زكي أباظة وصدق الجباخنجي وإبراهيم أدهم ولطفي الخولي وحامد عبد الله والبناني وعفت ناجي وأنجي أفلاطون وتحية حليم.

ولما فتحت معاهد التربية الفنية للمعلمين والمعلمات أبوابها لخريجي مدرستي الفنون الجميلة والتطبيقية ليأخذوا بعلوم التربية، أوفدت الحكومة من المعهدين عدداً من الشبان والفتيات لدراستها وفقاً لأحدث النظريات، ولقد ظفر بعض هؤلاء بإجازات علمية رفيعة في ذلك الفرع وفي غيره من ثقافات الفن بكليات وجامعات إنجلترا وأمريكا مثل الأساتذة والدكاترة محمود البسيوني ولطفي زكي ومصطفى الأرنؤوطي وسعيد خطاب وحمدي خميس وعبد الغني الشال ومحمود الشال وغيرهم.

وبهذا أصبح عدد الفنانين التشكيليين والتطبيقيين ورجال التربية الفنية يقدر بالآلاف، وأسفر ذلك التزايد المستمر عن ظهور جمعيات واتحادات وروابط فنية عدة منوعة الاتجاهات والأهداف، كان من أقدمها جمعية محبي الفنون الجميلة المؤسسة سنة ١٩٢٣.

هذا كما يعزى إلى الأستاذ حبيب جورجي تأليف جماعة من الأطفال الشعبيين لممارسة النحت عرفت باسم مدرسة الفن الشعبي، ولقد نجحت هذه الفكرة في التجربة التي يقوم بها المهندس رمسيس ويصا واصف بين غلمان من قرية الحورانية، إذ يمارسون نسج الأكلمة والأمتار المنقوشة بالزخارف الشعبية من الصوف، كما يعزى إلى الأستاذ حامد سعيد إنشاء قسم للدراسات الفنية كان يضم مجموعة من خريجي المعاهد الفنية، ولكن هذه التجربة لم تؤت ثمارها المرجوة إلا حين تحولت إلى إدارة للتفرغ في الوقت الحاضر.

ولعل أهم أحداث الحركة الفنية المعاصرة بمصر هي إنشاء قسم حر للدراسة الفنية بكلية الفنون الجميلة إذ لمع من بين المنتسبين إليه عدد من المصورين والمثالين الأحرار كالأساتذة سيد عبد الرسول ومحمود عبد الرشيد ومحيي الدين طاهر وعبد البديع عبد الحي والرسام الشيخ وافي، وأدت كثرة الفنانين بالبلاد إلى ارتياد مختلف الميادين، فاتجه البعض منهم إلى الإنتاج الفني أو إلى خدمة الكتاب والصحافة أو المسرح والسينما، ولقد برز من بين الفنانين الذين اتجهوا إلى تلك الوجهة الأساتذة التلمساني وعبد السلام الشريف والخمسين فوزي وسند بسطا وحسين بيكار وجمال كامل ورخا وزهدي وعبد السميع وصلاح جاهين وطوغان وإيهاب ومصطفي حسين وحاكم، وأغلبهم من خريجي كلية الفنون الجميلة، ويعزى إلى الأمام الإسباني سانتيس وإلى زميله صاروخان ازدهار فن الكاريكاتور الأول ظهوره بالصحف والمجلات العربية بمصر.

الحركة الفنية الحديثة بمصر ومراحل تطورها

لم تقم حركة الفنون التشكيلية الحديثة بمصر في مبدأ أمرها- كما رأينا- على تنظم أو تخطيط ثابت، بل قامت على جهود فردية اتسمت بإهمال تقاليدنا واحترام كل ما هو مستورد من الخارج، وكان ذلك صورة مطابقة لما كان يتبع في تسيير دفة التعليم والاقتصاد بالبلاد خلال السنوات الأولى من القرن الماضي، ولقد لعب القصر دوراً هاماً في تأكيد الطوابع الأجنبية بمختلف نواحي النشاط الوطني، وكان من ورائه المستعمرون وخططهم الهادفة إلى أن يكون الفن بيننا أداة للزينة ووسيلة للترفيه ومادة لتزييف التاريخ، ولكن الطليعة الفنية الوطنية استطاعت على الرغم من ذلك أن تنفذ بالحركة إلى الطريق السوي، وكانت إذا ما وجدت بريقاً من أمل هاجمت تلك الخطط وانتصرت عليها، كما وقع لمختار حينما أخرج تمثال نهضة مصر- الذي اكتتب الشعب لإقامته في العاصمة العربية الكبرى- فأنهض أبا الهول في تمثاله بعد أن ظل رابضاً آلاف السنين، رمز إلى مصر بالفلاحة حامية الأرض وأم الأبطال، وكما وقع لمحمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد وصبري، الذين لم يصور أحد منهم إلا رجلاً من رجال القلم الأحرار كالعقاد والحكيم، أو فلاحاً أو عاملاً. أو مشاهداً في حي وطني أو من وحي الريف، أو موضوعات تتناول تقاليدنا وعاداتنا الأصيلة، وكما وقع لأعضاء رابطة الفنانين المصريين الذين كانوا يضعون ريشات التصوير جانباً ليكتبوا المقالات الثائرة بين الحين والحين، يهاجمون بها السياسة الفنية الأجنبية ودعاتها وبرامجها حتى كتب النصر للرابطة، فأرغم المسئولون على إعفاء كثير من الموظفين الأجانب من مناصبهم الفنية عام ١٩٣٧ وإحلال الفنانين الوطنيين الأكفاء في تلك المناصب، وكان للأستاذ العقاد في هذا دور كبير.

... وكان إنشاء إدارة للفنون الجميلة بوزارة المعارف في مستهل الربع الثاني

من القرن الحالي إحدى حلقات السلسلة الطويلة التي أحاطت بعنق الحركة الفنية في مبدأ أمرها وكادت أن تخمد أنفاسها وهي في المهد، لولا صلابة عود رجال الطليعة وإيمان تلامذتهم برسالة الفن وعراقته في بلادنا، فظلوا يكافحون السياسة الأجنبية في شخص القائمين على إدارة الفنون من الأجانب أمثال "هوتكير" و"تيراس" و"ريمون" و"أينوشنتي" رغم أن القصر كان يساندهم وكان يعتبر الكلمة التي تصدر عن أحدهم أمراً واجب التنفيذ.

ولقد بلغ من سوء الحال في وقت من الأوقات أن زاد عدد هؤلاء الأجانب زيادة فاحشة بحيث كان مديراً مدرستي الفنون الجميلة والفنون التطبيقية وأغلب رؤساء الأقسام والأساتذة بهما من الإيطاليين والفرنسيين والإنجليز والألمان وكان منهم من عرف فيما بعد باشتغاله بالجاسوسية لصالح الاستعمار[١] ولكنهم كانوا رغم ذلك يوجهون الحركة الفنية للبلاد في الداخل والخارج.

... واستفحل الخطر من استمرار مثل هؤلاء في مناصبهم الفنية الهامة إلى حد أن أباح "هوتكير"– وقت أن كان مديراً لإدارة الفنون الجميلة– أن يكتب التقارير التي تحدد مصائر رجال مقطوع بكفايتهم كرجال الطليعة، وأن ينفرد بالرأي في اختيار أعضاء بعثات الفنون بعد ذلك على أسس من عنده، وأن يقترح العمل المناسب من وجهة نظره لكل عضو منهم بعد عودته من البعثة، ولقد كتب "هوتكير" بالفعل ذات يوم تقريراً عن الأساتذة مُحَمَّد حسن ويوسف كامل وراغب عياد– وهم بالبعثة في روما– يصف فيه إنتاجهم بضعف المستوى، كما ظل يشرف على أعضاء البعثات وشراء الأعمال الفنية من فرنسا لإنشاء متحف للفن المصري الحديث بالقاهرة، وكان ذلك بعد أن ترك وظيفته بمصر عائداً إلى فرنسا، وكان يتقاضى عن ذلك مكافأة شهرية سخية.

---

١) جلازار.

... من ذلك كله قام أعضاء رابطة الفنانين المصريين بالنشر عن تلك التصرفات في الصحف بأقلام إبراهيم جابر وحسين مُحَمَّد يوسف ومُحَمَّد عزت مصطفى، مما اضطر المسئولين إلى إعفاء عدد كبير من أولئك الأجانب من وظائفهم وإناطة مناصبهم بالأكفاء من رجال الفن الوطنيين مثل مُحَمَّد حسن وناجي ويوسف كامل كما أشير إلى ذلك من قبل.

* * *

... وكان إنشاء الأكاديمية المصرية بروما عام ١٩٢٧ إحدى الحلقات لتلك السياسة الفنية المنحرفة، فما فعلت تلك الأكاديمية وقتئذ سوى أن آوت أعضاء البعثات للمبيت في غرفها أو استقبلت المدرسين الإيطاليين لإعطاء الدروس الخاصة في الفن لهؤلاء الأعضاء نظير مرتبات كبيرة، بينما كانت أكاديميات الأمم الأخرى بروما مراكز إشعاع حقيقية لثقافاتها ومكاناً لتوفر أساتذتها الفنيين على دراسة التطورات الفنية العالمية على مدى الأمجاد المعروضة بمتحفات تلك المدينة الخالدة.

ومن مظاهر تلك السياسة المنحرفة أيضاً أن أناط المسئولون عن الفن بوزارة المعارف– وقتئذ– الإشراف على الأكاديمية المصرية في روما بالأستاذ المرحوم "سحاب الماس"، ولكنهم سلبوا منه كل السلطة، فلم يتمكن من فعل شيء يذكر بالمقر الذي قدمته حكومة إيطاليا لمصر وقتئذ بصفة مؤقتة وحتى تشيد مصر مقراً ملائماً على قطعة الأرض المخصصة لها بمنطقة الأكاديميات الأخرى، فانحصر نشاطه في أعمال الإشراف على أعضاء البحوث الفنية من الوجهة الإدارية.

وكذلك كان الأمر بالنسبة لاشتراك مصر في المعرض الدولي للفنون الجميلة بالبندقية (البيانال) إذ ظلت إيطاليا تستضيف فنانينا لتعرف بجناحها إنتاجهم حتى حصلت مصر أخيراً على جناحها الحالي بطريق الشراء، ولقد كان المفروض

أن تسهم بلادنا في دورات ذلك المعرض- التي تقام مرة في كل عامين- بأعمال تختار من إنتاج فنانينا الطليعيين عن خطة مرسومة، ولكن المشاركة في هذا النشاط انحصرت وقتئذ في توجيه معروضات من أعمال فنانين وطنيين وأجانب، دون علم سابق بموضوع كل من الدورات المقررة، مما فوت على البلاد فرص الفوز ببعض الجوائز المخصصة لأحسن الأعمال المسهم بها من فناني العالم بذلك المعرض الدولي الهام.

ولست أنسى في هذا المقام أن أشير إلى ما اتبع فيما مضى حيال اقتناء التحف لإنشاء متحف الفن الحديث عندما نبتت فكرة إنشائه في أذهان المسئولين حينذاك، ذلك أن مديري الفنون الجميلة السابقين الأجانب ومن سار في فلكهم من الهواة والموظفين المصريين كانوا ينفردون باختيار تلك التحف من أسواق البيع في الخارج والداخل بينما كان النذر اليسير نصيب الإنتاج الفني الوطني، مما أسفر عن تكوين مجموعة لا توضح حقيقة التطور في حركتنا الفنية المعاصرة.

وتحضرني بهذه المناسبة ما رواه لي بعض فناني الطليعة من وقائع تؤكد انحراف السياسة الفنية في الآونة الأولى من تاريخ الحركة ومنها ما جرى بينهم وبين الأستاذ مُحَمَّد محمود خليل الذي كان يمثل الرأي الأول في شئون الفن، وتتلخص في أنه دعا بعض الفنانين المصريين ذات يوم لتناول الشاي في بيته، وكان فخوراً بما يضمه من آثار الفن الفرنسي المعاصر وفخوراً أيضاً بأنه لا يضم شيئاً من إنتاج الفنانين المصريين، فلما سأله المرحوم الأستاذ أحمد صبري: ولماذا؟.

أجاب (لانخفاض مستواها) وعندئذ ثار الفنانون المدعون وغادروا البيت محتجين[1].

---

١) اقتنى الأستاذ مُحَمَّد محمود خليل بعد هذه الواقعة آثاراً من إنتاج الفنانين المصريين.

والأستاذ محمد محمود خليل كان يزمع إهداء مجموعته الفنية الأجنبية المشار إليها آنفاً إلى متحف اللوفر بفرنسا خشية جهل المصريين بقيمتها وإساءة استعمال القصر الجميل- الذي يضمها ويطل على النيل- في أغراض لا تليق به، غير أنه عدل عن رأيه هذا عندما زحفت فنوننا المعاصرة في تلك السرعة الفائقة نحو الكمال، وأصبح بيته الآن وما يضمه من آثار فنية متحفاً للفن الحديث، ترعاه الدولة بعد موته.

والواقع أن الأستاذ محمود خليل- رغم ما عرف عنه من تعصب للفنون الأجنبية في المبدأ- كان من الشخصيات الهامة التي أسهمت في مناصرة الحركة الفنية الوطنية، ومنها أيضاً السيدة هدى شعراوي[1] والدكتور الجراح المرحوم على إبراهيم، وإن كان ذلك الأخير قد أغرم بالسجاد والخزف التاريخي، كما يعزي الفضل إلى الأستاذ محمود خليل أنه أسس أقدم جمعية فنية بمصر هي (جمعية محبي الفنون الجميلة) التي تبنت فكرة إنشاء متحف للفن الحديث بما كانت تقتنيه من المعارض المحلية من لوحات وتماثيل للفنانين المحليين ملأت غرفتين من مقرها القديم بسراي تجران، ثم أخذت في النمو بعد قليل حتى شكلت أقدم مواد المتحف الحالي الذي بدئ بتنظيمه بسراي " موصيرى" بشارع ٢٦ يوليو، بعد- أن ضمت إليه مجموعة "إكس انجرام" وتحف أخرى مهداة من شخصيات وهيئات مختلفة- ثم نقل إلى سراي البستان ثم إلى فيلا "زغيب" المقر الحالي للمتحف[2].

ولكن واجب الإنصاف يقضي بأن نعترف للرجل بفضله على الحركة الفنية

---

١) أنشأت السيدة هدى شعراوي أول مصنع للخزف في تاريخنا الحديث وكان الأستاذ محمد صابر الخزاف أحد المشرفين عليه، ثم أغلق المصنع أبوابه بعد وفاتها.

٢) هدمت الفيلا أخيرة واتخذت حكومة الثورة قراراً ببناء مقر دائم للمتحف.

الحديثة بما أتاحه للبلاد من المشاركة في المناسبات الدولية الهامة، كاشتراكها في معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧، وعرض أمجادها بالخارج في معرض "مصر- فرنسا"، ثم بما أتاحه لفناني البلاد من فرص الاطلاع على مجريات الحركة الفنية العالمية بدعوة الدول الكبرى بالعالم للاشتراك في المعرض الفني الدولي للفنون الجميلة المعاصرة الذي أقيم بالسراي الكبرى بالقاهرة عام ١٩٤٧، وكان حدثاً تاريخياً بحق إذ لبت الدعوة كل من أمريكا والاتحاد السوفيتي وإنجلترا والصين الوطنية والعراق وفرنسا وبلجيكا واليونان، وترك آثاره العميقة في حركتنا الفنية المعاصرة.

ولقد أقام الفنانون المصريون الأدلة القاطعة على كفاءتهم في مختلف المناسبات كلما أتيحت لهم الفرصة، ومنها مشروع ترميم قصور القلعة وقصر الفسقية بشبرا والمناسترلي بالروضة والذي أنيط الإشراف عليها بالأستاذ "سحاب الماس" واشترك في أعمالها كل من الفنانين والمهندسين عبد العزيز فهم وسعيد الصدر ومحمد عزت مصطفي وأمين صبح وعبد النبي النحاس وعبد الحميد عزمي وسعيد نبيه وصلاح كامل.

ومما يلاحظ أن النفوذ الأجنبي الذي طالما سيطر على الحركة كان يتضاءل إزاء جهود الفنانين المصريين العاملين واهتمامهم بإنشاء الجمعيات وإقامة المعارض وتأسيس المراسيم الخاصة بحيث انتشرت بكل مكان وتضاعف عددها بمرور الأيام، ومن تلك الجماعات جماعة الدعاية الفنية التي أسسها بالقاهرة الأستاذ حبيب جورجي وبعض زملائه من خريجي مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٢٨، وجماعة هواة الفنون الجميلة بالإسكندرية لمؤسسها الأستاذ حسن كامل عام ١٩٢٩، وجماعتا الأتيلييه بكل من القاهرة والإسكندرية لمؤسسهما الأستاذ محمد ناجي ويرجع تاريخ نشأتيهما إلى عامي ١٩٣٢ و١٩٥٣، والمجمع المصري للفنون الجميلة لمؤسسة الفنان الناقد محمد صدقي الجباخنجي عام

١٩٣٣، واتحاد أساتذة الرسم والأشغال لمؤسسه الأستاذ أحمد شفيق زاهر عام ١٩٣٧، ورابطة الفنانين المصريين التي ظهرت في نفس العام على يد مجموعة من الشبان العائدين من البعثات ومن بيهم فهيم وعزت مصطفي وإبراهيم جابر وحسين مُحَمَّد يوسف، وجماعة الباليت وقد أسسها فنانو الطليعة مع الكاتب أحمد راسم والناقد بقطر وآخرين من الفنانات والفنانين الأجانب المقيمين بمصر مثل "جورج صباغ" و"كلوزيل" و"مارتان" والسيدات "إيمي نمر" و"إيما كالي" و"كازوناتو" و"بارفيس، تم اتحادات خريجي كليات الفنون ومعاهد التربية المختلفة.

وكان من أهم ما ظهر من مراسم الفنانين وقتئذ مرسم الأستاذ المصور يوسف كامل ومنحت المثال أحمد عثمان بضاحية المطرية ومرسم الأستاذ المرحوم ناجي بحدائق الأهرام، وقد أحالت الدولة ذلك الأخير إلى متحف في الوقت الحاضر تخليداً لذكراه كما سبق أن أشير إلى ذلك آنفاً.

ولقد نشأت حركة ثقافية من طبيعة فنية مصاحبة لهذا النشاط الرحيب في شكل كتب ومطبوعات من تأليف أو ترجمة الرعيل الأول من خريجي مدرسة المعلمين العليا مثل الأساتذة مُحَمَّد يوسف همام الذي ولى لفترة منصب مدير إدارة الفنون الجميلة، وحبيب جورجي وأحمد شفيق زاهر ومُحَمَّد عبد الهادي والرفاعي وحجاج وبشير وفؤاد عبد العزيز والخادم، وظهرت في أثر ذلك مؤلفات تبحث في تاريخ الفن للأساتذة فؤاد مرابط وأحمد يوسف أحمد وأحمد أحمد يوسف وعزت مصطفى وصدق الجباخنجي ورمسيس يونان وأحمد راسم ثم للأساتذة أبو غازي وجيرائيل بقطر وأخيراً للزملاء الفنانين سعيد الصدر والدكتور محمود البسيوني ومُحَمَّد لطفي زكي وعبد الغني الشال ومصطفى رفيق الأرناؤوطي وحمدي خميس والملاخ ومصطفى حسين ورشدي إسكندر.

ولكن الحركة الفنية المعاصرة كانت على موعد مع ثورة ٢٣ يوليو سنة

١٩٥٢، ثم كان العدوان الثلاثي بمثابة الشهاب الذي أحرق ما كان قد تبقى من حطام النفوذ الأجنبي، وإن سرد ما حققته الدولة منذ قيام الثورة حتى الآن لأكثر من أن تتسع له هذه العجالة، حسبي الإشارة إلى إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وكلية للفنون الجميلة بالإسكندرية[١]، وإلى ما تخصصه الدولة من اعتمادات للجوائز التقديرية والتشجيعية وللمسابقات بين أهل الفن والثقافة، وما تقوم به من رعاية البحث في أمجادنا الغابرة وفي فنوننا وما تنشئه من متحفات ودور للثقافة، وما تهيئه من معارض داخل البلاد وخارجها لاتجاهات الفنون الجميلة العالمية، مثل بينالي الإسكندرية وبينالي البندقية وساوباولو، وما تتيحه للفنانين من مجالات للعمل من خلال مشروعاتها العمرانية المتعددة، ثم ذلك الفيض من البعثات التي توفدها من الشباب للتخصص في فروع الفن المختلفة، وما تتجه إليه من تبادل البعثات والمعارض والمؤلفات بين الجمهورية العربية المتحدة وبين دول العالم كافة، وكان من آثار ذلك إيفاد السيدة نازك حمدي والدكتور سعد المنصوري للدراسة الفنية بالهند، وإيفاد الأستاذ هبه عنايت والفنانة تماضر تركي إلى الصين الشعبية، كما استقبلت بلادنا من هذه الدول وغيرها بعوثاً مختلفة لدراسة فنوننا القديمة والحديثة، ولن يفوتنا أن نشيد في هذا المقام بما تضفيه حكومة الثورة على المرأة من عناية بتأكيد حقها بالمشاركة في مختلف مجالات الفن والثقافة وشغل المناصب الكبرى فيها، وعلى الفنان الحر من رعاية أتاحت له أن يجد مكاناً لإنماء موهبته بالدراسة الحرة حين توصد في وجهه الأبواب للحاق بالمعاهد النظامية لعوائق من السن... أو المؤهل.

---

١) قامت إدارة الفنون الجميلة باقتراح إنشائها حتى نجحت في إدراج الاعتمادات اللازمة لتحقيق هذا المشروع وفي البدء به عام ١٩٥٨ حتى أصبح حقيقة ملموسة.

وبهذا تفتحت الحركة الفنية بالبلاد تفتحاً أتاح لانتشار الوعي كما آذن بنهاية السيطرة الأجنبية على شئونها.

* * *

... ولقد اتفق أنه كان من بين معروضات القسم المصري بالمعرض الدولي للفنون الجميلة المعاصرة– والذي أشير من قبل إلى أنه أقيم في القاهرة بالسراي الكبرى بالجزيرة عام ١٩٤٧– لوحة المصور شاب تعرض وحشاً آدمياً كئيباً يجلس محدقاً بعينيه البشعتين في فراغ رهيب (شكل ١٦)، ولما جاء الملك السابق لافتتاح ذلك المعرض أطال الوقوف أمام تلك اللوحة ثم تساءل.. ما هذا؟ فأجيب بأنه الزمن، وأطرق برأسه ثم قال: أو هكذا ترون الزمن؟



(شكل ١٦) الزمن– سمير رافع

... كانت هذه اللوحة للفنان الشاب سمير رافع، وكان يومئذ من أعضاء جماعة الفن المعاصر التي دأبت على الرمز إلى المشاعر المكبوتة في تناولها للموضوعات التي لم يكن من المستطاع الكلام فيها جهراً.

وتمخضت خيبة الأمل التي أصيب بها الملك السابق– عندما شاهد صورة

من الزمان في عهده بلوحة فنان– عن مشروع أصدر به مرسوماً بعد سنوات من تلك الواقعة يتملق به الفنانين، فكانت تلك الجوائز التي رصدها باسم جده والتي جاءت في شكل بعثات للدراسة بالخارج لمدد طويلة.

وأجرى امتحان المسابقة لمن تقدموا للفوز بها من الشباب، واتفق أن وقع تاريخ انعقاده خلال الأيام التي شب فيها حريق القاهرة المعروف، وأسفرت النتيجة عن فوز السادة صلاح عبد الكريم ومحمود عبد الرشيد وكمال فوزي وكمال أمين والفلكي ورمزي السيد مصطفي ويحيى حمودة، وكان التحكم في تلك المسابقة منوطاً بجماعة من كبار المسئولين المصريين حينذاك بالاشتراك مع محكمين أجانب اختارتهم الوزارة وقتئذ من الخارج لهذا الغرض وهم: المثال الإيطالي سيلفا والمثالة الفرنسية مارغريت– بورديه والمصور الناقد الفرنسي أندريه لوت، ولكن إيفاد الفائزين لما تقرر لهم من بعثات ظل معلقاً حتى قامت حكومة الثورة فصادقت على سفرهم كحق مكتسب لهم بحكم القانون، وبهذا دللت الثورة على احترامها حقوق المواطنين بغض النظر عن أية اعتبارات أخرى.

* * *

وبمناسبة الحديث هنا عن دور الفنانين والمحكمين الأجانب في حركتنا الفنية المعاصرة، يدعوني الإنصاف إلى أن أشيد بذكر بعض أولئك الذين أخلصوا الود منهم لمصر، وكان من هؤلاء من أدى لها أجل الخدمات، مثل: المسيو بونتيلا الذي أمضى في تدريس الرسم بمدرسة الفنون والزخارف المصرية بسنين طوال انتهت بإصابته بالفالج على أثر اعتداء ملاحظ بحديقة الحيوان على أحد تلامذته أثناء زيارته وتلامذته تلك الحديقة الأغراض دراسية، ولقد أسفر دفاع هذا الفنان المخلص عن تلميذه في تلك الواقعة إلى سقوطه على الأرض مغشياً

عليه لتهجم ذلك الملاحظ عليه بالضرب والسب، كما أن من واجبي أن أشيد بالذكرى العطرة التي يحملها رجال الطليعة لأستاذهم الفنان فورتشيلا ولزميله الرسام الحفار بونيلاو والمصور مارتان.

* * *

لنا بعد ما سبق من عرض لأطوار الحركة الفنية بمصر منذ نشأتها أن نتساءل: هل تصدق التقسيمات المذهبية المعروفة بأوروبا على الحصيلة الإنتاجية التشكيلية الفنانينا، بحيث يمكن القول بأن جانباً منها كلاسي أو روماني أو واقعي أو سريالي... إلخ؟

والجواب على ذلك من الصعوبة بمكان، ذلك أنه يجوز اعتبار بعض إنتاجنا الفني واقعيا وبعضه الآخر انطباعياً أو تجريدياً بحكم التفاعل والمشاكلة والتأثير الناشئ عن اتصالنا بالحركة الفنية العالمية وبحكم تتلمذ أغلب أساتذة الفن المصري العربي المعاصر على جماعة من مشاهير فناني الغرب من إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وإسبانيا وأخذهم عن مختلف ثقافاته، على أننا إذا اعتبرنا ذلك من قبيل التأثير السطحي، خاصة وأن من وراء إنتاجنا التشكيلي الحديث دوافع استمدت أسبابها من طبيعة التراث والأحداث الخاصة بنا أمكننا أن نحذف من الاعتبار أن حصيلتنا من الفن المعاصر جاءت من صنع تلك العوامل الخارجية، ومن ثم اطمأننا إلى أصالة فننا وانبثاقه من تراثنا وتقاليدنا الخاصة.

وأراني أميل إلى ذلك الاحتمال الأخير، وأجدني أكثر اطمئنان على موقفنا من هذا بدلاً من تقيم حصيلتنا التشكيلية بتصنيفها وفقاً للمذاهب الأجنبية المعروفة وذلك بعد استبعاد تلك الآثار المقلدة التي أنتجها الفنانون المصريون في وقت من الأوقات تحت تأثير الإغراء والاستسلام لتلك المذاهب.

والرأي عندي أن حصيلتنا التشكيلية المعاصرة تساير منطق التقاليد العربية

من حيث إنها اتجهت في المبدأ إلى مناوأة فن النحت عن إحساس بارتباطه بالتقاليد الوثنية وعن خطأ في فهم أسباب العزوف العربي عن تجسيد الصور البشرية في تماثيل الصدر الأول من التاريخ الإسلامي، كما ناوأت تصوير الأشخاص في اللوحات عن دعاوي مماثلة، بينما أجازت تصوير مناظر الطبيعة، فلما تأكد لفناني العرب أن الإسلام لم يحرم تصوير الكائنات الحية والأشخاص وأن ندرة آثار الفن التشكيلي في العصور السابقة إنما جاءت عن عدم الحاجة إليها في الكنيسة الشرقية والمسجد، أقبلوا على معالجة الموضوعات على اختلاف أنواعها في الصور والتماثيل، ومن هذا كان ميلي إلى اعتبار حصيلتنا التشكيلية صورة للأشخاص وأخرى للموضوعات الاجتماعية، بالإضافة إلى صور عن وحي المشاهد الطبيعية وأخرى تعد خلقة وابتكاره من لدن الفنان.

وفي ضوء ذلك يمكن اعتبار مُحَّد حسن وصبري ومحمود سعيد وعز الدين حمودة وصوصة على رأس مصوري الأشخاص، واعتبار مختار وعبد القادر رزق وأحمد عمان ومنصور فرج وجابر ومصطفى متولى وأنطون حجار وعبد الحميد حمدي وحافظ فهمى والسجيني وعبد القادر مختار وجاويش من النحاتين البارزين في تشكيل تماثيل الشخصيات والميادين، واعتبار يوسف كامل وهدايت ورجب عزت وصباغ وبيكار والجباخنجي والبناني وكامل مصطفى وخالد درويش وشعبان زكي ولبيب تادرس من أبرز راسمي مناظر الطبيعة، واعتبار راغب عياد والحسين فوزي وناجي من مصوري الموضوعات التاريخية والاجتماعية، وأن إلى جانب هؤلاء فنانين انطبعت آثارهم بالفردية المطلقة أو استلهمت مقوماتها من التراث الشعبي أو اتخذت موضوعها من الطبيعة الداخلية للنفس مثل رمسيس يونان والتلمساني وفؤاد كامل والأخوين وانلي والجزار وعبد الرسول والخادم وعفت وناجي وجاذبية سرى ومسعودة وحسين يوسف أمين وأحمد لطفي وتحية

حليم وحامد عبد الله وعمار وسيده والعجاتي والبسيوني والأرناؤوطي وحمدي خميس وصموئيل والنجدي، هذا إلى فنانين تخصصوا في الرسم التوضيحي أو التطبيقي أو درجوا في إنتاجهم على تطبيق بعض نظريات خاصة، أو هدفوا منها إلى تحقيق غايات معينة مثل الأساتذة حبيب جورجي وعبد السلام الشريف وحامد سعيد ولبيب مصطفى ورمسيس ويصا.

ولئن كنا نطلق كلمة تجريد على جانب من أعمال فننا المعاصر، فليس معني ذلك أن التجريد من طوابع الفن الأجنبي فحسب، بل هو من صميم خصائص الفن العربي منذ أقدم عصور التاريخ، إنما عاد التجريد إلى الظهور ببلادنا في وقتنا الحاضر مندمجاً في مفاهيمه العالمية الشائعة تبعاً لاتصال الثقافات الإنسانية وتبادلها بيننا وبين الأمم بالوسائل الحديثة المعروفة.

* * *

... تحدثت إلى هنا عن الأطوار التي مرت بالفنون التشكيلية بين تصوير ونحت ورسم، وأرجأت الكلام عن الفنون التطبيقية والأطوار التي مرت بها منذ أنشئت مدرسة العمليات عام ١٨٠٥ حتى الآن، لأجعل منه خاتمة لهذا الفصل عن فنوننا المعاصرة.

لقد بدأت نهضة الفنون التطبيقية عربية صميمة منذ أنيطت بأولئك الفنانين الشعبيين الذين كانوا يقومون بدور المعلم للطليعة الأولى، ولم يكن للمدير الإنجليزي- الذي كان يشرف على الأقسام الفنية بمدرسة الفنون والصنايع ببولاق ثم عليها بعد آن انتقلت إلى الحمزاوي وكونت مدرسة الفنون والزخارف فيما بعد- أكثر من التوجيه الإداري، وبهذا تغلب الطابع العربي على آثار تلك الطليعة، فتجاوبت مع المشاعر الوطنية وقامت لتسد الفراغ الذي كان قد نشأ عن تجريد البلاد من أشهر فنانيها الشعبيين وقت الغزو العثماني.

وعندما نذكر النهضة الصناعية التي ننعم بثمراتها الآن، يقضي علينا الواجب بالإشادة بفضل أولئك الرجال الذين مهدوا لقيام نهضتنا الاقتصادية، عندما تولوا شئون المصانع التي أسسها بنك مصر، للغزل والنسيج وطباعة المنسوجات بالمحلة الكبرى وحلوان والإسكندرية وكفر الدوار ودمياط، والأخرى الأهلية التي أنشأها المواطنون بمختلف أنحاء البلاد للنسيج والسجاد وقامت جميعها على أكتاف رجال الطليعة من كلية الفنون التطبيقية مثل واسيلي حبيب أميرهم وإبراهيم صالح وتلامذتهم مثل مصطفى آدم ومتولى غنيم ورخا والحمصاني والتونسي، وإذا كنا ننعم الآن بالبيت الجميل الأثاث فما ذلك إلا بفضل الوعي الذي نشره الأستاذ رجب عزت، بين تلامذته النابهين ثم بفضل من جاء بعدهم ممن أحدثوا ذلك التغيير في مفاهيم فن الأثاث الوطني مثل البدري وإسماعيل حسين ومصطفى كمال وزغلول وحمدي زكي والفلكي وعليوه وأحمد إبراهيم وسماحة، وكذلك يدعونا الواجب إلى الإشادة بفضل الصياغ وصانعي الأوسمة والتحف المعدنية من الفضة والنحاس والحديد من تلامذة الأساتذة مُحَمَّد حسن مثل القصرى وعادل والصياد وأحمد سعيد ومُحَمَّد كامل وبكري ومحمود يوسف، وبفضل مصممي النوافذ من الزجاج الملون والمعشق بالرصاص أو الجص مثل الألفي وفرج، ثم بفضل أساتذة الخزف الذين أحيوا تقاليد ذلك الفن العظم مثل الصدر ونبيه وحشمت أولئك الذين أذاعوا بدائعه ووضعوا أسسه الإنتاجية المعاصرة، فضلاً عن أساتذة النحت وعلى رأسهم أحمد عثمان ومنصور فرج وفتحي محمود والعجاتي، وأساتذة فن التصوير الفوتوغرافي والسينمائي مثل على سعودي وعيد وعبد الفتاح سليمان وأساتذة النسج وطباعة المنسوجات مثل حسين عبد العزيز ومصطفي حسين.

* * *

وإذا كانت الفنون التطبيقية في بلادنا قد التزمت في أول أمرها بالأنماط العربية الصميمة، فقد اتصلت فيما بعد بالمفاهيم العالمية، وكان ذلك بفضل توجيه عمداء كلية الفنون التطبيقية– الأساتذة مُحَّد حسن وأحمد يوسف وعبد العزيز فهيم– الذين لم يفتهم وهم في الطريق إلى تطوير الأنماط أن يجعلوا من آثار الفن التطبيقي تحفاً نافعة وجميلة معبرة عن خصائص قوميتنا العربية الأصيلة.

على أن الاشتراكية التي نبني عليها مجتمعنا الحاضر تدعونا ألا يظل الفنانون في أبراجهم العاجية متعالين على الناس، وأن يعملوا جاهدين على ألا يكون الفن طبقياً أو منعزلاً بل أداة ميسرة للاستمتاع ووسيلة لإسعاد المواطنين على اختلاف مستوياتهم، وليس أصلح من الفن التطبيق من وسيلة إلى تحقيق هذا الأمل النبيل، إذ يتناول ما نتبادله في حياتنا اليومية من أشياء تتصل بالفن عن كثب، وهو مستطيع إلى هذا أن يعكس الجمال والذوق السليم ويضفي على الحياة البهجة ويتيح للمواطنين الإبداع والكسب.

وتدل التجربة التي يجريها المثال أحمد عثمان عميد الكلية الناشئة بالإسكندرية على أن الربط بين الإبداعية الفنية وبين فكرة التطبيق على الخامة من شأنه الوصول إلى تحقيق فن متكامل تتحطم به الفوارق المصطنعة بين فكرة النفع وفكرة الجمال، وتنمحي به الفرقة البغيضة بين المصور والمثال من ناحية وبين الفنان التطبيقي من ناحية أخرى، وتقترب بالفن من الروح التعاوني الذي يهيئ لآثاره أن تكون من أجل الحياة لا للفن فحسب.

٢- الفنون التشكيلية المعاصرة بالسودان

أتيح لي أن أزور السودان عام **١٩٥٣** وأن ألمس عن قرب تصميم شعبه على بناء نهضته وفقاً لأحدث قواعد البناء كي يأخذ مكانه بين الدول العربية

الناهضة، وكنتم مرافق عامئذ لمعرض الفنون الجميلة المصرية الذي كان قد تقرر توجيهه إلى الخرطوم دعما لروابط الأخوة بين البلدين.

وفي تلك المناسبة طوفت ببعض مراكز الفن الشعبي في السودان، كما أسعدني آن أزور المعهد الفني بالخرطوم، وأن ألمس في أقسامه الأربع مدى الجهد الكبير الذي يبذله أساتذته لنشر الوعي الفني بين طلابه وشحذ مواهبهم وتشجيعهم على الإبداع والابتكار.

وترتد نشأة المعهد آنف الذكر إلى فصل في أنشي لممارسة الخزف بمدرسة أم درمان الثانوية عام ١٩٤٤، ولقد تحول هذا الفصل بعد قليل إلى قسم للفنون بمعهد التربية في بخت الروضة عام ١٩٤٦، واتفق أن كان السودان قد أوفد حينذاك عددا من أبنائه النابهين للدراسة بمعاهد التربية الفنية المصرية بالقاهرة، وكان من بين هؤلاء السادة شفيق شوق وبسطاوى وضو البيت وأحمد على... ثم عاد المسئولون السودانيون فأوفدوا أغلب هؤلاء إلى إنجلترا لاستكمال دراساتهم الفنية بمعاهدها، ولقد أتاحت عودة هؤلاء المبعوثين إلى بلادهم لإنشاء المعهد الحالي الذي يسهم في الوقت الحاضر في تنشيط الحركة الفنية المعاصرة بالسودان بهمة لا تعرف الملل.

ويصدر المعهد مجلته السنوية منذ عام ١٩٦٠ مشتملة على مقالات بأقلام طائفة من أساتذته، وتشير تلك المقالات إلى اتجاه فناني السودان إلى خلق تقليد وأسلوب في الفن يستوحى مقوماته من البيئة، (ذلك أن الفن الزنجي والفن العربي لم يتركا بالسودان معالم ثابتة لهيكل متماسك من الرسم التصويري)[١].

١) من مقال بعنوان رسومات إبراهيم الصلحي) مجلة الفنون العدد الثاني ١٩٦٠.

وفي رأيي أن الفنان السوداني إبراهيم الصلحي قد نجح في إيجاد الأسلوب المنشود، إذ اختار له الشكل التجريدي من وحي المفاهيم الإفريقية ممتزجة بشاعرية الفن العربي الإسلامي (شكل ١٧).



(شكل ١٧) – صورة مجردة – إبراهيم الصلحي

ويختلف على الخرطوم كثير من المصورين الأجانب– وأغلبهم من الإنجليز واليونانيين– لعرض إنتاجهم من اللوحات التي تسجل بعض مشاهد طبيعية من السودان، أو بعض الشخصيات المعروفة به، مما يعكس على إنتاج بعض شباب الفن السوداني ظلا من التأثير الأوربي بصفة عامة.

ويضم معهد الخرطوم عددًا من الأساتذة الأجانب إلى الأساتذة الوطنيين تحت إدارة الفنان السوداني المعروف بسطاوي بغدادي، ويمارس طلابه من الشبان والفتيات دراستهم الفنية بأقسامه الأربعة المخصصة للرسم والتصوير، والخزف، وطباعة المنسوجات، والتصميم والإعلان، ولقد شاهدت أثناء زيارتي للمعهد قسمًا ناشئًا للنحت في الحجر، يستلهم مقوماته من التقاليد الإفريقية الصميمة.

هذا وينبع الفن الشعبي السوداني من الخبرات المتوارثة التي لم تشبها شائبة من المؤثرات بعد، وللتماثيل المشكلة من الأبنوس وسن الفيل تقاليد متناهية في القدم، وتلقى هذه المنحوتات رواجًا كبيرًا بالمعارض التي تقام بالسودان أو بالخارج، بل لقد أثرت تلك المنحوتات في الفنون الأوربية لتعبيرها عن المشاعر في براءة وأصالة، وبما تشتمل عليه من آثار الحس المرهف ومن القيم الجمالية الناشئة عن الممارسة في تلك المواد وما تفرضه خلال التجربة الإبداعية من قوانين.

وفي رأي أن دراسة الفن الشعبي بالسودان دراسة منهجية ستؤدي حتمًا إلى اكتشاف قيم جديدة من خلال الفنون الشعبية السودانية كالأقمشة المنسوجة والطرف المجدولة من الخوص الملون ومنتجات الخزف والخرز والجلود وريش الطير وبيض النعام، والحلى التي تبدى المرأة في السودان ولوعًا بها.

٣- الفنون التشكيلية المعاصرة بسورية

تتصل حركة الفنون التشكيلية المعاصرة في سورية بالسنين الأولى من القرن الحالي حين مارس التصوير بعض الموهوبين من شبابها عن هواية وميل شديد إليه، وكان المصور توفيق طارق على رأس الطليعة من فناني سورية المعروفين، والمرحوم طارق(١٨٧٠- ١٩٤٠) من مواليد حي السمانة بدمشق، وكان يستلهم ذلك الحي الشعبي المعروف لتكوين أسلوبه في المبدأ، فلما وفد على باريس للدراسة الهندسية أبدى اهتمامًا بدراسة الآثار التصويرية الرومانتية التي تعرض مظاهر البطولات، ولقد كتب له النجاح فما اتجه إليه فما بعد، إذ أخرج معركة حطين وحريق صيدًا وغيرهما في لوحات تشهد بدقته وولوعه بتخليد أجمل ذكريات العروبة وأكثرها اتصالًا بتاريخها المظفر، كما نجح هذا الفنان في إثارة اهتمام مواطنيه بالفن التشكيلي، فارسه الكثير منهم على أنحاء شتى، مثل عبد الوهاب أبو السعود وتحسين وميشيل كرشة، وانفرد ذلك الأخير بين فناني تلك الحقبة بتسجيل مناظر من واقع الطبيعة السورية وبخاصة بعد أن أنهى دراسته الفنية بباريس منفعلًا بما رآه من انتشار مذهب الانطباعية في بيئتها الفنية وقتئذ.

ولقد استمرت الحركة السورية في طريقها نحو الازدهار منذ اتجه ذلك العدد الكبير من الشباب للدراسة الفنية بمعاهد روما وباريس وإستنبول والقاهرة، وإنه ليعزى ازدهار تلك الحركة بالفعل إلى السادة الفنانين غالب سالم ومحمود جلال ووهبة الحريري وصلاح الناشف ومحمود حماد وسامي برهان والجعفري ونصير شوري وأدهم إسماعيل وشقيقه وقشلان وقصيباتي وأرملي وزمريق وإسماعيل حسني وغيرهم ممن استكملوا دراستهم الفنية في الخارج.

وتشهد سورية أول معرض وطني في من إنتاج أبنائها عام ١٩٤٠، كما

أتيح لها أن تشهد مولد تلك الجمعيات الفنية التي ظهرت فيما بعد التنسيق جهود فنانيها، وأولها الجمعية العربية للفنون التي أسسها الناشف وقصيباتي بعد عودتهما من روما، وكان من أعضائها الأساتذة تحسين وجلال وشورى وجباصيني والجعفري وكواكبي وحماد، وثانيها جمعية محبي الفنون ثم جمعية الفنون السورية، وأخيرًا رابطة الفنانين السوريين التي انتظمت أكبر عدد من مصوري سورية ومثاليها ونقادها وفي مقدمتهم المصور الناقد عفيف بهنسي.

هذا كما ظهرت جمعيات فنية أخرى بالمدن السورية الكبرى مثل الجمعية الفنية بحلب، والتي كان من نتائج ظهورها تأسيس أكاديمية خاصة يشرف عليها الفنان "كابلان".

ولقد أسفرت الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨ عن وزارة للثقافة ومجلس أعلى للفنون ومديرية مختصة بشئونها ذات فروع عدة، وكلية وطنية يتلقى فيها الشباب، أصول الفن تحت إشراف مختصين من البلدين.

وأراني مضطرًا للمرة الثانية إلى التنويه بأن فنون العرب الحديثة بكل مكان من الأوطان العربية ليست مجرد توابع لإنهاجها الأوربية المعروفة، وأن ما يقال بالتزامها تلك الأنهاج لا يعدو أن يكون تقسمات مردها إلى تلك المشاكلة السطحية التي جاءت كنتيجة حتمية لدراسة الفنانين العرب بالمعاهد الأجنبية خلال فترة الشباب وانفعالهم بآثار الفنانين الأجانب، يدل على ذلك اتجاه المصور أدهم إسماعيل نحو خلق فن زخرفي يقوم على المفاهيم العربية التجريدية، ويهوي استخدام تلك الألوان الزاهية التي تحمل مدلولات مستمدة من تقاليدنا الخاصة.

وإن لسورية من تقاليدها القديمة التي غذت أكثر حضارات الماضي من العهود الإسلامية وما قبلها ما يأذن لها أن تنمي حركتها المعاصرة من وحي

أمجادها التاريخية وفنونها الشعبية الجميلة التي تأخذ بالألباب والتي ما زالت روحها الحية تتردد في آثار معلميها الوطنيين المعاصرين المشاهير بمراكز الفن الشعبي (شكل ١٨).

وإذا كان فن التصوير في سورية قد سبق النحت في سرعة التطور فذلك لا يعني انعدام أثاره في تلك البقعة من الوطن العربي، وكان منها ما أنتجه المثالون "جاك وردة" و "عدنان رفاعي" و "وديع رحمة" و"انجيليه" و " قصاب باشي" و " كركتلي" وتدل الموضوعات التي عالجتها تماثيلهم على عمق إحساسهم بالقيم النبيلة إذ تناولت موضوعات إنسانية كالأمومة والشهيد والجوع...



(شكل ١٨) سورية بالزي العربي للمصور خالد معاذ

٤- الفنون التشكيلية المعاصرة بلبنان

سنحت لي فرصة الاتصال بفن لبنان المعاصر خلال فترة انعقاد المؤتمر الثالث الهيئة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم ببيروت عام ١٩٤٨، وفي تلك المناسبة جددت صلاتي المباشرة بالصديق المصور مصطفي فروخ الذي تركت زمالته للأساتذة الفنانين المصريين أثناء وجوده معهم في روما للدراسة آثارًا لا تمحى من الود والإخلاص.

وفي ذات ليلة أخذ الفنان فروخ يتحدث إلى عن رائد الحركة الفنية اللبنانية المعاصرة "داود كرم" الذي أخذ الفن في روما عن المصور الإيطالي "بومبياني" وتلقى عنه مبادئ الدقة في التصوير، فلما عاد المصور كرم من إيطاليا إلى بلاده أخذ يسهم في تحقيق المشروعات الفنية بلبنان بعزيمة صادقة وسار من بعده على نفس الطريق ولده "جورج" غير أن باريس كانت وجهته للدراسة بدلًا من روما.

وأخذت أنظار الشباب تتجه من لبنان إلى روما وباريس والقاهرة للدراسة بمعاهدها الفنية وكان على رأس هؤلاء السادة: حبيب سرور ومورانى والصليبي وخليل جبران والحويك.

وفي بيروت الآن أكاديمية حرة يشرف على نشاطها الفنان الشيخ قيصر الجميل، وبيئة فنية نشيطة في طريقها إلى الازدهار بفضل المحاولات الحادة التي يبذلها الفنانون اللبنانيون المعاصرون، ومنهم المصور رشيد الذي تركت تعليمات أستاذه الفنان المصري العربي يوسف كامل في نفسه أكبر الأثر، وعمر الأنسى والمير وترجان والإيراني وشرف والدويهي والفقيه والريس وعقل وبصبوص.

وتتنوع الاتجاهات الفنية في الوطن العربي اللبناني، بحيث كان منها ما يسير في فلك التكعيبية والسريالية والتجريدية تحت تأثير الاتصال الوثيق بين فنانيه وبين الثقافات الأوربية الحديثة.

٥- الفنون التشكيلية المعاصرة بالعراق

تنحصر معلومات عن الفنون العراقية المعاصرة فيما شاهدته من آثار مصوري ومثالي العراق بالمعرض الدولي للفنون الجميلة المعاصرة الذي أقيم بالقاهرة عام ١٩٤٧ ثم فيها شاهدته بعد ذلك ببغداد من أعماله عام ١٩٥٦ في بعض المراسم الخاصة.

ولقد أدت صلاتي المباشرة بالمصور العراقي المعروف أكرم شكري إلى الوقوف على المجرى الذي سارت فيه فنون العراق منذ بدأت في الربع الثاني من القرن الحالي بمجهودات تلك الشبيبة التي تلقت مبادئ الفن بأوروبا وبخاصة إنجلترا، وكان أغلبها من صور المناظر الطبيعية والشخصيات الشعبية بألوان الزيت أو الماء أو الحواش، ومن تماثيل الأشخاص الواقعيين، ومن أشهر رجال الحركة الفنية المعاصرة بالعراق السادة الدروبي وجواد سليم وعدنان راسم وفاضل عباس ومظلوم والشيخلى والخادر.

وللفنون الشعبية العراقية أصالة تستمد مقوماها من خبرات طوائفها ومنها طائفة الصابئة، وتتمتع أعمالها من المنتجات المعدنية الفضية بشهرة يعرفها المتصلون

٦- الفنون التشكيلية المعاصرة "في شمال إفريقية"

يشير الأستاذان الملاخ وإسكندر في كتابهما (٥٠ سنة من الفن) إلى حداثة عهد تونس والمغرب بالفن التشكيلي، فيحددان أول ظهوره في تونس بمبدأ القرن الحالي منذ مارسه المصور الجيلاني عبد الوهاب، وفي المغرب حين التحق كرم البناني بأكاديمية فاس لدراسة التصوير، وكان ذلك بعد أن انبرى وزير التاج الشيخ مولاي العربي يني عن الإسلام أنه حرم التصوير والنحت.

وأستخلص من المعلومات التي أوردها الكتاب أن الحركة الفنية بكلى البلدين العربيين تدين في كثير من أسبابها لتلك الشبيبة التي أخذت تتردد على فرنسا لتتلقى دراستها بمعاهدها الفنية حتى كونت أسلوبها الخاص، ومن ذلك نشأت في تونس والمغرب تلك الجماعات التي تمارس الفن بهما كما تشارك بين الحين والحين فيما تدعو إليه الدول من معارض ومنها معرض البيانال بالإسكندرية، ومن هؤلاء في تونس السادة الأساتذة عبد العزيز القرجي وعلى بلاغة وفرحات عمار وجلال بن عبد الله وحاتم المكي وإبراهيم الضحاك ويحيى التركي، وفي المغرب علاوة على الأستاذ كريم البناني السادة الشرباوي والحلو وبناني والإدريسي وبلها كية والمليحي وبن علال وأرما. وتتفاوت الطوابع في إنتاج هؤلاء الفنانين بين الواقعية والتجريد.

نظرة إلى موقف الفن التشكيلي المعاصر بالأوطان العربية

تناول البحث في الفن التشكيلي العربي الحديث حتى الآن موقفه بالجمهورية العربية المتحدة وبالسودان وسورية ولبنان والعراق وشمالي إفريقية، على أن هناك أوطانًا عربية أخرى ينعقد أكبر الأمل على مستقبلها الثقافي والفني مثل الجزائر وليبيا واليمن وشبه الجزيرة العربية وشرق الأردن وفلسطين والكويت وقطر وعمان وغيرها وغيرها... ذلك أن من ورائها وحدة أصل عربية وتاريخ مجيد وماض حافل بالحضارات الكبرى- كحضارة سبأ بالمن وعيلام بأرض الشام- وكان لها من عصورها الإسلامية الذهبية فيما بعد تذكارات خالدة كالبيت الحرام بمكة والروضة النبوية بالمدينة وكنيسة القيامة ومسجد الصخرة ببيت المقدس.

ولئن كانت تلك الأوطان قد تخلفت عن الركب الحضاري المعاصر- للأسباب التي لا يجهلها أحد- فإن شعوبها المتوثبة للنهوض ستبلغ بلا شك مأربها من التقدم لتلحق به- تغذيها أحداث ماضيها المشترك وتقاليدها الموحدة ويدفع بها الطموح نحو تحقيق الغاية، مسترشدة بالتجربة الحية التي تخوضها شقيقها الجمهورية العربية المتحدة في حاضرها الباسم، والتي أصبحت بها عاملًا إيجابيًا له وزنه في التوجيه الثقافي بالعالم الحر.

مكاننا من التيارات الفنية العالمية المعاصرة

إنني إذ أختم هذا الجزء من الكتاب، أراني بحاجة إلى النظر إلى موقف الفنون التشكيلية المعاصرة بشتى أنحاء العالم ككل، وإلى تحديد مكاننا كأمة عربية من ذلك الكل.

والرأي عندي أنه بعد أن أفلحت الجمهورية العربية المتحدة في إيجاد كتلة محايدة تقف بين جبهتين متصارعتين، إحداهما شرقية يتزعمها الاتحاد السوفييتي، والثانية غربية بزعامة أمريكا– قد أصبح من الأفضل تقسيم الحصيلة الفنية العربية المعاصرة تبعًا لمنهجها بين الأنظمة الاجتماعية التي تسير عليها كل من الكتل الثلاث آنفة الذكر، وذلك على الرغم من أن هذا التقسيم لن يرضى أولئك السادة المعودين النظر إلى مسائل الفن والثقافة بعيدًا عن المخططات التي تعيش عليها شعوب العالم الحديث، وعلى أولئك أجيب سلفًا بأني من أكثر الناس إيمانًا بإنسانية الفن والثقافة ومن ثم بعالميتها، وأن المخططات السياسية والاجتماعية ليست في رأيي إلا أردية تكشف عما وراءها من تلك الإنسانية التي تشيع في آثارها مهما بلغ من الحرص على الالتزام بهذا المخطط أو ذاك.

مثال ذلك ما نراه عند الرجوع إلى جذور الحركة الفنية الحديثة بالولايات المتحدة الأمريكية وهي التي تتزعم إحدى الكتل الثلاث الكبرى، وترتد الحركة فيها إلى جهود الفنانين الأجانب الذين كانوا يفدون على القارة الجديدة طلبًا للرزق منذ قرنين من وقتنا الحاضر– وكانت وقتئذ خاضعة للنفوذ الأجنبي– فلما تحقق لأمريكا استقلالها ظهر أولئك الفنانون الوطنيون الذين وضعوا لها هيكل الحركة الفنية من وحي تلك المؤثرات الأجنبية ممتزجة بإلهامات من البيئة

الأمريكية وتقاليدها الخاصة بحيث كانت بواكير فنونها بمثابة شعبة من شعب المدرسة الإنجليزية، ثم تطورت بأخذها عن فناني فرنسا من القرن الماضي. ويعد الفنانون "كوبلاي" ١٧٨٣- ١٨٧٢ و "ليلى" ١٧٩٤- ١٨٥٩ و "الستون" ١٧٧٧- ١٨٥٧ من طليعة فناني أمريكا الذين تلقوا مبادئ التربية الفنية بالمعاهد الإنجليزية.

.... ثم أخذت الطوابع الفنية الأمريكية الأهلية في الظهور على يد فناني الحيل التالي مثل المصورين "ويزلار" و "لافارج" والمثال "جودانز".

ومما يذكر أن مناقشات صاخبة أثيرت حول جنسية المصور "ويزلار" وهل هو أمريكي أم إنجليزي أم تابع للمدرسة اليابانية أو الروسية الحديثة، ذلك أنه ولد في روسيا ولكنه أمضى فترة الدراسة الأولى بأمريكا ثم رحل عنها إلى فرنسا، حتى إذا ما تبلور أسلوبه ألفي إتجاه إلى إنجلترا ولكنه غادرها إلى اليابان بعد ما وقع بينه وبين الناقد الإنجليزي المعروف "راسكين" من صدام.

ومما يجدر بالذكر أيضًا أن فناني أمريكا الأول كانوا يجرون على عادة عدم التوقيع على آثارهم بأسمائهم، مثل لوحة "السيدة فريك والطفلة ماري" التي نجهل مصورها، ثم أخذوا بعد ذلك بما كان متبعة من تقاليد بين فناني العالم، فبدأت أسماء فنانيهم في الظهور على آثارهم، وكان المصور "جون هيسيليوس" أول من أخذ منهم بهذا التقليد منذ فجر النهضة الأمريكية، ولقد نشطت الحركة الفنية فيما بعد بعودة الفنانين الشبان الأمريكيين من إنجلترا بعد أن أتموا دراستهم الفنية بمعاهدها مثل "رالف- إيرل" و "ج- ستيوارت" و "ج- ترمبل" وغيرهم.

ويؤرخ القرن التاسع عشر في أمريكا مبدأ ظهور اللوحات التي تعرض مناظرها الطبيعية أو تسجل مظاهر النشاطات المختلفة في المجتمع الأمريكي

الناشئ، وكان ذلك على يد المصورين "و. س. مونت" و "ج. أدبون" و "ج. كالب" كما تخصص بعض المصورين في رسم مناظر الشواطئ والبحار مثل "وينسلوهوماز" و "ا- بنكهام"، وقد بلغ من ولوعهما أنهما كانا يرسمان الصور من قوارب يستخدمانها لهذا الغرض، وتسجل أعمال التصوير الأمريكي في تلك الحقبة أيضًا تأثير المذهب الانطباعي الفرنسي بصفة عامة وتأثير اتجاهات "سيزان" بصفة خاصة، وتعد أعمال كل من "ويزلار" و "برندرجاست" مثلًا على ذلك.

ويمكننا إلى ما تقدم اعتبار المصورين "سارجنت" والسيدة "كاسات" و "هاسام" و "فوستر" و "هاريسون" من ألمع نجوم المدرسة الأمريكية الذين ربطوا ما بين تقاليدهم الفنية الخاصة وبين منطق المذاهب الحديثة برباط وثيق، مما أسفر عن ظهور بعض المصورين الذين يسيرون على تعاليم المدرسية الباريسية مثل "بيرلان".

... ومن ذلك انحدرت إلى أمريكا تلك التيارات المعاصرة التي ركزت على فكرة التصميم وتعزيز الإحساس بالواقع عن طريق الإيقاع والتشكيل بدلًا من التركيز على محاكاة الأشكال الطبيعية في لوحات التصوير، بحيث اتجهت إلى التكعيبية أو المستقبلية رغم وضوح التزامها بالموضوعية.

والواقع أن الفن الأمريكي المعاصر لم يتخل تماما عن فكرة الواقعية، بل لقد بلغ من حرصه عليها أن رفض الأخذ بالمفاهيم التعبيرية للمدرسة الألمانية رغم ما يبديه بين الحين والحين من محاولات في التجديد مما نرى أثاره في لوحات "ماران" و "ديموث" و "دوف" و "أوكيني" و "ديكنسون" و"شيلار" بل و"فينينجر".

ويجد المذهب الواقعي في أمريكا- رغم تلك المحاولات التقدمية- أنصار

من بعض كبار مصوريها المعاصرين مثل "ر- هنري" و "ج- بيلوزا"، وبتزعم أولهما جماعة فنية معروفة بنشاطها خلال القرن الحالي، وكان من بين أعضائها من مارس الرسم التوضيحي في المطبوعات على اختلاف أنواعها بنجاح ملحوظ.

وبهذا تجمع الحركة الأمريكية المعاصرة بين أولئك الفنانين الذين يعالجون الموضوعات الوطنية مثل المصور "ج- ترمبل" **١٧٠٩- ١٨٩٣**، الذي تناول "إعلان الاستقلال" في لوحته البارعة، أو الموضوعات الاجتماعية مثل "السيدة كاسات" مصورة لوحة "اللوج" أو الرسم عن الطبيعة بالأسلوب التنقيطي مثل المصور "بيللي" أو غيره من الأساليب الحديثة كالتكعيبية والتجريدية مثل "ل- فينينجر" و "دوف".

ونحن إذا ما اتجهنا بالبحث عن جذور الحركة الفنية المعاصرة بالاتحاد السوفييتي لاحظنا ارتدادها إلى ما قامت به القيصرتان إليزابيث وكاترين الثانية من استدعاء الفنانين الفرنسيين والإنجليز والألمان إلى روسيا للعمل بها، وكان من آثار ذلك نشأة أكاديميتها الفنية المعروفة في بطرسبورج، وهي التي تلتي بها كل من " ليفيتسكي" **١٧٣٥- ١٨٢٢** و "بوروفيكويسكي" **١٧٥٨- ١٨٢٦** أصول التربية الفنية على مناهج أجنبية، ولقد أصبح كلاهما بعد قليل من أشهر مصوري الأشخاص بروسيا، على أن تأثير المذاهب الحديثة ظل يتزايد في الحركة الفنية بروسيا بحيث تجاوب فنانوها مع أغلبها، فكان منهم من ساير مناهج الكلاسية العائدة أو الرومانتية أو الواقعية، ولقد بلغ من ذلك التجاوب أن اتجه أغلبهم إلى أوروبا للدراسة معاهدها وبخاصة في "دو رسلدروف" وباريس.

ثم بدأت طوابع الفنون الروسية الأهلية في الظهور بظهور كبار الكتاب الوطنيين وعلى رأسهم "تولستوي"، وكان أكثر من تأثر بآرائه المصوران

"سوريكوف" و "فيريشاجين"، بينما كانت لوحات "ريبين" تعكس تلاك النظرة الواقعية على ما كان يسجله من مشاهد الطبيعة ومظاهر حياة المجتمع في ذلك الحين.

هذا ويعد كل من "سومون" و "ماليا فين" من أشهر مصوري الاتحاد السوفيتي المعاصرين، كما تدين الحركة الفنية المعاصرة به لأولئك الفنانين الذين يكرسون موهبتهم على تسجيل أحداث الكفاح في الصور والرسومات المطبوعة بالوسائل المختلفة (شكل ١٩).



(شكل ١٩) الغذاء في الميدان (ليتوغراف)

نموذج من اعمال مصوري الاتحاد السوفييتي المعاصرين

ولقد شاهدت الجمهورية العربية المتحدة أكثر من معرض فني تشكيلي للاتحاد السوفييتي في الحقبة الأخيرة، ومنها المعرض الذي أقيم بقصر المانسترلي عام ١٩٥٩، وكان يضم نماذج من أعمال النحت وأخرى من التصوير على المذهب الواقعي، وكان من بينها لوحات لجماعة من الفنانين مارسوا التصوير

قبل ثورة ١٩١٧ مثل "كوننكوف" و"صايان" و"شادر" و"جيريكوف" و"جيراسيموف"، ومن اللوحات التي شاهدناها بالمعرض آنف الذكر والتي استرعت الانتباه لوحة "رياح أكتوبر" للمصور فياتوف" فنان لينينجراد الشهير، ولوحة مرسوم السلام" و" مرسوم الأرض" للفنان " سير وف" وتمثلا قصة الصراع بين الثوار من ناحية وبين الإقطاع من ناحية أخرى.

والقول بأن الاتحاد السوفييتي يلتزم في فنه بالمذهب الواقعي دون غيره لا يعتمد على أساس متين، إذ عالجت النحاتة "بيلاشيف" تمثالها "الذي لا يهزم" بنزعة رومانتية ملحوظة.

ويزهي فن الاتحاد السوفييتي بكثرة شعبة المنتسبة لمختلف القوميات مثل أرمينيا التي يتزعم فنونها المصوران "صاريان" و"إسلامازيان" والمثال "امبارتز وميان"، كما أن من فنانيها الذين منحتهم الدولة لقب فنان الشعب عن جدارة المصور "بلاستوف" ويعد كل من المصور اللتواني المعروف "كالنيش" ومعاصره الجورجياني "سنوروا" والمولدفياني "فاسيليف" والتاجيكي "خوشموكاميدوف" والقوقازي "يسيكيانيف" من مشاهير فناني القوميات السوفيتية.

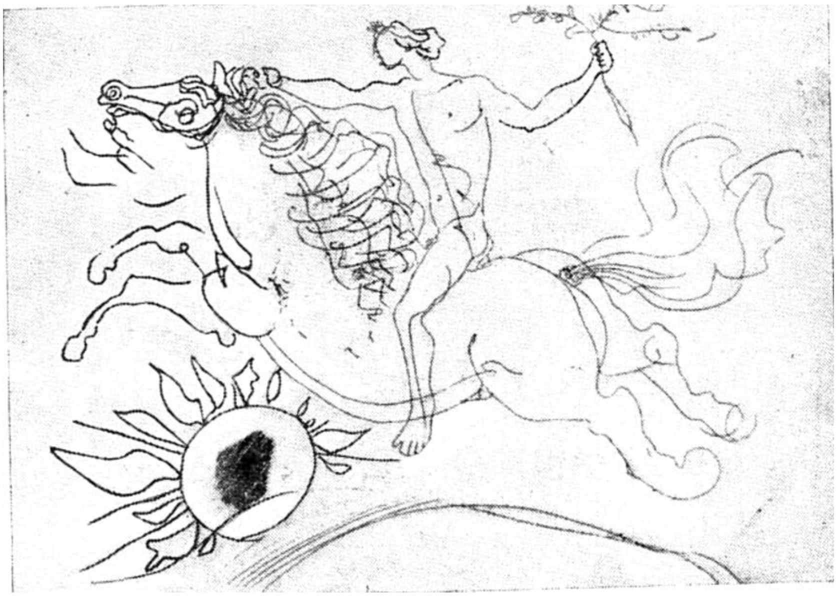
ولسنا ننسى في هذا المقام أن نشيد بذكر المصور ميلينكوف الذي رافق معرض الاتحاد السوفييتي آنف الذكر، وكان من بين من أسهموا في مواده بلوحات تمتاز بمتانة البناء وبراعة التناول.

وإنما يلحظ المتتبع لحركات الفنية المعاصرة بمختلف الأم التي تدور في فلك الاتحاد السوفييتي ترابطًا بين مناهجها. ذلك أن المعارض التي شاهدناها لبعضها بالجمهورية العربية المتحدة خلال الحقبة الأخيرة كانت تعكس صورة من التجربة التي مرت بها فنون الاتحاد السوفييتي منذ نشأتها حتى الآن، ففي بولندا مثلاً تبدأ الحركة الفنية بالمصور "ميها وسكي" ١٨٠٠– ١٨٥٥ وتشير لوحاته إلى

تأثره بمذهب الفنانين الرومانتيين في فرنسا، بينما تظهر النزعة الطبيعية أو الواقعية في لوحات معاصريه "جر وتجار" ١٨٣٧- ١٨٦٧ و"ماتيكو" ١٨٣٨- ١٨٩٣ و "جياريمسكي"، وكان "بانكيوفيتش" أول من تأثر بأسلوب "سيزان" الفنان الفرنسي المعروف، ثم ظهرت نزعة فنية جديدة في بولندا بعد ذلك عرفت باسم "الشكلية"- وقد نمت على يد فنانين من القرن الحالي مثل "ماكوفسكي" ١٨٨٢-١٩٣٢ و"شيز يفسكي" و "بروناشكو"، وينفرد " فاليسيفكي" من بينهم بحساسيته المرهفة، كما يعد "سيبيس" أستاذ أكاديمية وارسو من أكثر المشجعين على ارتياد الآفاق الجديدة ببولندا.

ومنذ عام ١٩٤٥- وهو تاريخ استقلال بولندا- والحديث فيها لا ينقطع عن وظيفة الفن في المجتمع الاشتراكي، وقد أسفر ذلك عن ظهور مذهب في الحركة باسم الواقعية الاشتراكية، وكان من رواده الملحوظين "سامبورسكي" و "ايبيش"، على أن محاولات يبذلها بعض مصوري بولندا من الفترة الحالية تتجه إلى تحرير الإنتاج المعاصر من ذلك الالتزام، بحيث ظهرت تلك الصور التي ترين عليها النزعة التجريدية، مثل لوحات "كانتور" و "ستارزيفسكي" ومن نحا نحوهما من المصورين الشبان، فإذا ما اتجهنا إلى المجر لم نجد بها إلا عدد قليلًا من الفنانين التشكيليين وقت أن حصلت على استقلالها عام ١٩٤٥، ولكنها في طريقها إلى جمع شتات فنانيها القلائل دعما لنهضها الفنية الحاضرة التي تسير بتوجيه المثال "زولتان- كيس" وزميله "كارنيي" ثم بالمصور "أو ريل- برنات" شكل (٢٠)، على أن الحركة الفنية المعاصرة برومانيا تبدو أكثر اتساعًا من نظيرتها بالمجر، إذ ترتد إلى جهود مصوريها من القرن التاسع عشر مثل "جريجورسكو" و "اندريسكو" و "لوكيان"، ثم تتجه بعد عام ١٩٤٥ إلى نشاط أوسع أتاح لها ظهور عدد كبير من المثالين والمصورين الذين منحتهم رومانيا

لقب "فنان الشعب"، مثل المثال "يون- جاليا" و "كورنيل- ميدره"، كما أتاح لشبابها من الوقت الحالي أن ينتج أعمالًا جيدة من التصوير والنحت والرسومات المطبوعة.



(شكل ٢٠) الفارس للرسام المجرى (هـ. جيولا)

هذا وإننا لنلمس نضج الحركة الفنية المعاصرة بألمانيا الشرقية فيما ظهر من أعمال مثالها المعاصر "فريتز- كريمر" شكل (٢١) الذي عرض الفظائع النازية بمعتقل "بوخنفالد" في نصبه المعروف.



(شكل ٢١) دراسة تمهيدية لنصب بوخنفالد للمثال – ف– كريمر

وإذا ما قارنا شكل الحركة الفنية المعاصرة في بلاد الكتلة الشرقية بشكلها في دول الكتلة الغربية لوجدنا أن جانبًا من الإنتاج الفني في تلك الأخيرة يعكس صورة من التعبير عن التجارب الوجدانية من خلال واقع داخلي مستمد من أعماق النفس، بينما يعكس الجانب الآخر مظاهر التطور في موضوعية ملحوظًا أو يعكس طوابع الفن بالعصر الحديث في تحفظ، ومن ذلك النوع الأخير تقع على أمثلة جيدة من آثار الفنانين المعاصرين مثل المصورين "سولونا" الإسباني

و"بن- نيكلسون" و"سندرلاند" و "أو جستس- چون" و"مكبر يد" و" كولكهون" وغيرهم من مصوري الإنجليز شكل (٢٢).



(شكل ٢٢) فتاة مضطجعة للرسام (راندولف شويب)

ويمكننا تبعًا لما تقدم أن نحدد مكاننا بين هاتين الكتلتين بالوقوف إلى تراثنا عن وعي بالاتجاهات العالمية بحيث تنبع فنوننا من ضميرنا الإنساني الواعي بذاته والمؤمن بقوميته إيمانًا يحميه من أضرار الالتزام وأخطار التحلل المطلق.

ولقد مرت الهند ذات الحضارة المتناهية في القدم مثلنا بنفس التجربة الفنية

التي نخوض غمارها الآن، وانتهت إلى توجيه فنونها المعاصرة نحو التعبير عن المشاكل الإنسانية والأخذ بالتجارب الناجحة أيًا كان موطنها وفقًا للخطط التي ترسمها أكاديمية "لا- ليت- كالا" بحيث ظهرت بها ضروب عدة- وليست متضاربة- من الاتجاهات التقليدية التي تعزى إلى توجيهات "هاثل" و "أبانيندرا تاغور" و "أناندا- كومارا سوامي" وغيرهم من جماعة الأحيائيين الهنود من القرن الماضي، مستهدفة الحد من خطر التأثير الأجنبي على فن البلاد، غير أنها أتاحت أيضًا لأولئك الأكاديميين- تلامذة الفنانين الإنجليز- أن يمضوا في طريقهم نحو الأخذ في تسامح بمذاهب الفن الغربي.

وتنحو يوغوسلافيا هذا المنحى إذ لم تتشبث بالطوابع المحلية في فنونها الحديثة كما أنها لم تقصد إلى حماية الأنهاج الأوربية المعروفة أو تمنع فنانيها من أن يخوضوا بإنتاجهم التجربة المعاصرة، فمضت حركة الفن الحديث منذ نشأتها على يد رائدها الروماني "ديجورا- يا كسيا" ثم من بعد بزعامة "ديجورد- كارستياء" الواقعي فما أن مضت تلك الحقبة التمهيدية حتى ظهرت طليعة فيها المعاصر قبل الحرب العالمية الأولى في شخص الفنانين "يا كوبيك" و "كراچيفيك" و" راسيا" وغيرهم ممن مارسوا التصوير على المذهب الانطباعي وما بعده من مذاهب الفن المعروفة.

ولقد شاهدنا من إنتاج الفنانين اليوغوسلافيين بدورات معرض البينالي السابقة وفي طائفة من المعارض الخاصة التي أقيمت بمصر نماذج من آثارهم، وكان منها ما يتصل بأحدث المذاهب الفنية المعروفة بما في ذلك التجريد.

* * *

والواقع أن التجربة التي يخوضها الفن الحديث في أم الشرق- بوسطه وطرفيه الأدنى والأقصى- تسير في اتجاهات عدة تبعا لتقاليدها الخاصة مثال

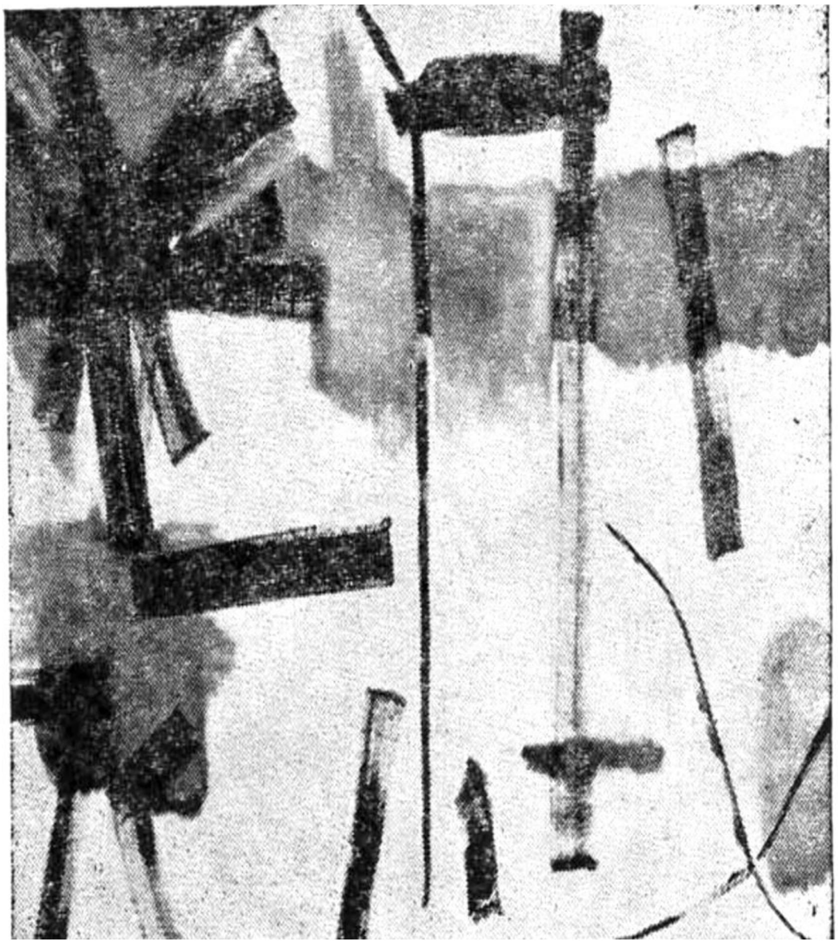
ذلك ما تبديه الصين من الاهتمام البالغ بأساليبها الفنية التقليدية التي يحرص أولو الأمر فيها على إحيائها وتمجيد ذكرى العاملين في مجالها مثل "شو- لي- هو" و "شي باشي"، وعلى الرغم من ذلك فإنها تبدي تسامح أيضًا في الأخذ بأنماط الفن كافة عملًا بتوجيهات الرئيس الصيني "ماوتسي تونج" الذي يدعو إلى غرس كافة أنواع الزهور وتعهدها بالرعاية على اختلاف أنواعها لتنمو وتتفتح على أرض بلاده من كل الألوان، شكل (٢٣).



(شكل ٢٣) المذاكرة للرسام الصيني تشانج تشاو هي

ويبدو أن الفن الياباني المعاصر قد خطي خطوات واسعة في مجال التصوير

بأكثر مما وقع للفن الصيني، ذلك أنه بينما ينتج بعض فناني اليابان على أسس تقليدية منصور على الورق والحرير بالمداد، إذا بالبعض الآخر يسترشد في إنتاجه بمذاهب الفن الأوربي بحيث ظهرت في آثاره الأخيرة تلك اللوحات السريالية والتجريدية شكل (٢٤).



(شكل ٢٤) تجريد للمصور الياباني ويشي توداكا

وإذا كان فنانو اليابان من ذلك النوع الأخير يدينون للفن الأوربي في الوقت الحاضر بالكثير من خبراتهم الثقافية، فلقد سبق أن أحدثت آثار

"هوكوساي" فنان اليابان الخالد تلك الهزة التي أسفرت بأوروبا عن الانطباعية أشهر مذاهب الفن الحديث بفرنسا.

هذا ولقد خلقت حركات التحرر في طائفة من الأمم الحديثة المناضلة اتجاهات فنية ذات طابع خاص، ومن هذه المكسيك التي تألقت بسمائها أنجم لامعة من الفنانين الوطنيين مثل "دافيد الفارو- سيكير وس" و " دييجو- رفييرا" و "جوري- كلمنت- أوروسكو" و"ميرفن- جوليس" وجميعهم من المواطنين الثوار. وتعني حكومة المكسيك بنشر آثاره على المجتمع لأغراض التوعية والتذوق، ولهذا وجدوا لزامًا عليهم أن يعبروا عن المعاني السياسية فيما ينتجونه من أعمال الفن، وأن يقدموا بها نماذج إلى المواطنين في لوحاتهم بأسلوب واقعي تبرز المحن التي طالما عانوا منها في ظل الرأسمالية والإقطاع، ومن ذلك تدور نشاطاتهم الفنية حول التعبير عن فكرة الحرية وحول الحياة الماضية التي كانت تحياها طبقة الأغنياء أو العاطلين بالوراثة، والتخمة التي كانوا يعيشون فيها، بينما تعاني غالبية الشعب أشد ألوان الفقر والعوز.

وعلى الرغم مما يدور حول فنية ذلك اللون من الفن فإن المدرسة المكسيكية الاشتراكية قد استطاعت أن تأخذ مكانها بين مدارس الفن الحديث وتظفر بثقة الرجل العادي والمثقف سواء بسواء.

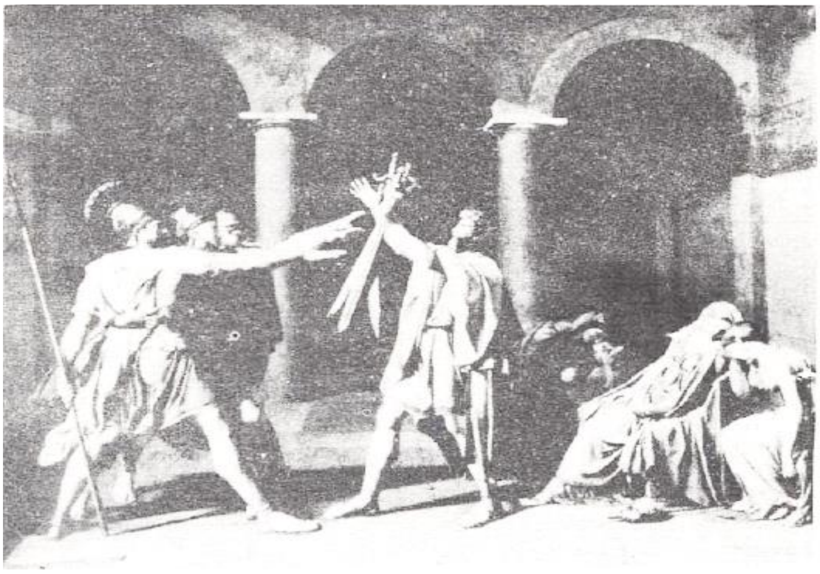
ا

اللوحات



مصر

محمود مختار

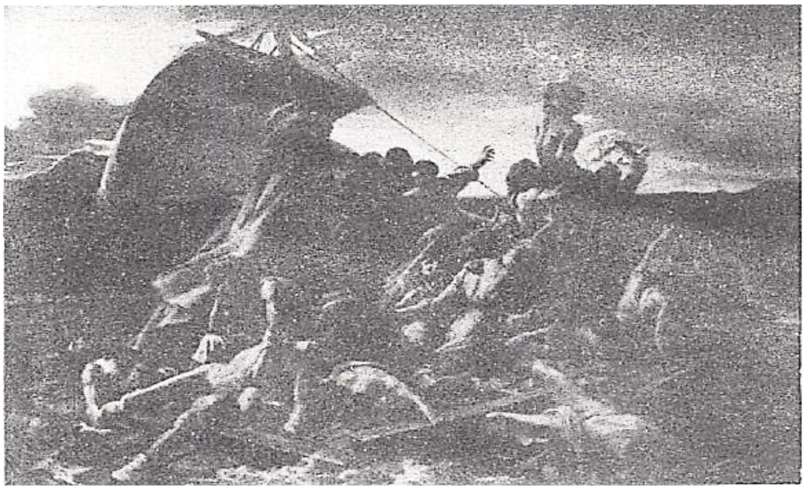


قسم الهوراس

دافيد



النبع– انجر



طوف ميدوز

جيريكو



الحرية تقود الشعب

أ. ديلاكروا

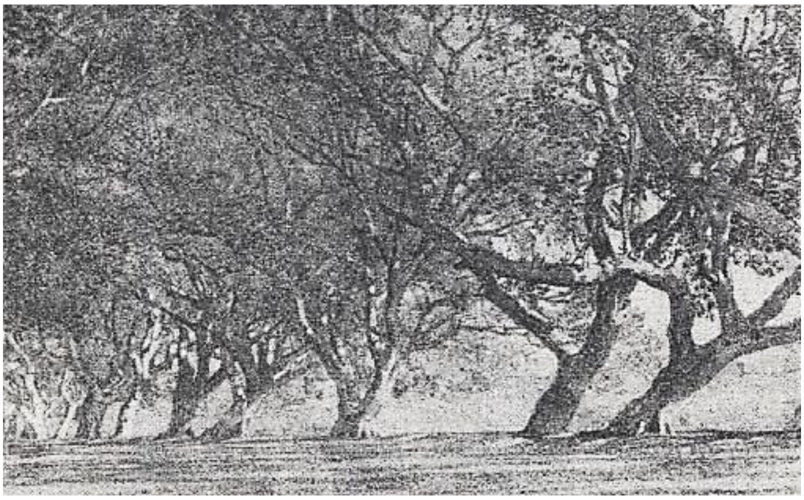


قبلة روميو الأخيرة – هايتس



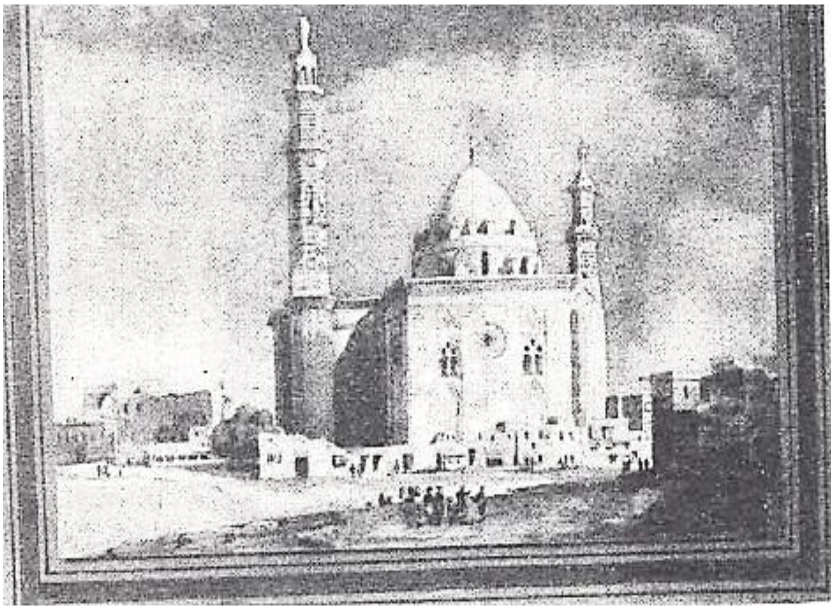
فحص المومياء

فيليبوتو



طريق شبرا

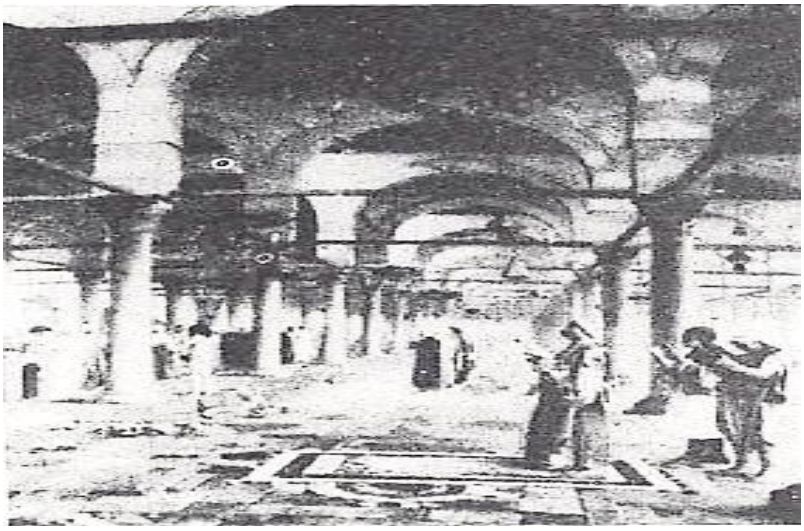
بيللي



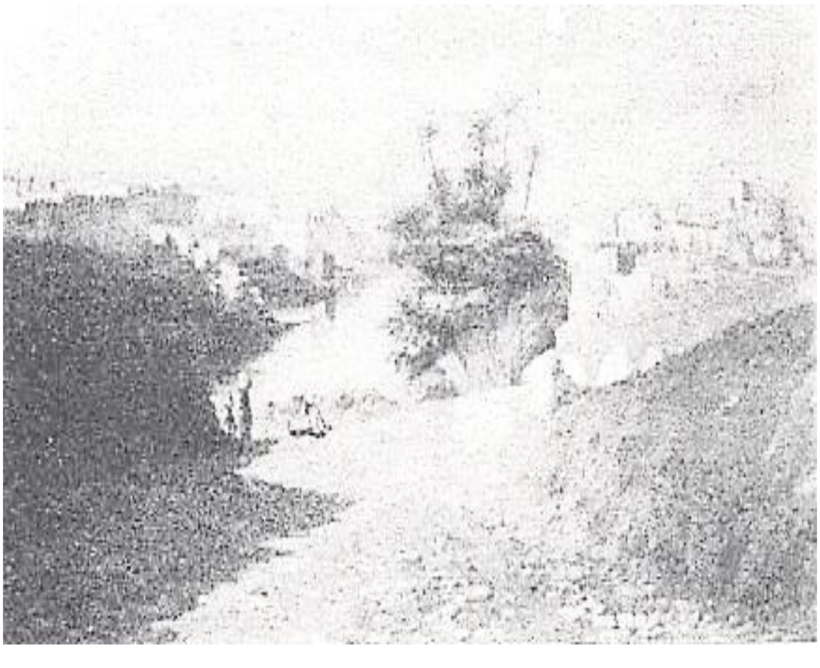
مسجد السلطان حسن – ماير



حي النحاسين – فورشيلا



الصلاة في مسجد عمرو جيروم



منظر بالبدرشين فورشيلا



عربة التبن

كالكانيا دورو



تذكار من مورتيفنتين – ك. كورو



غابة فونتانبلو – ت – روسو

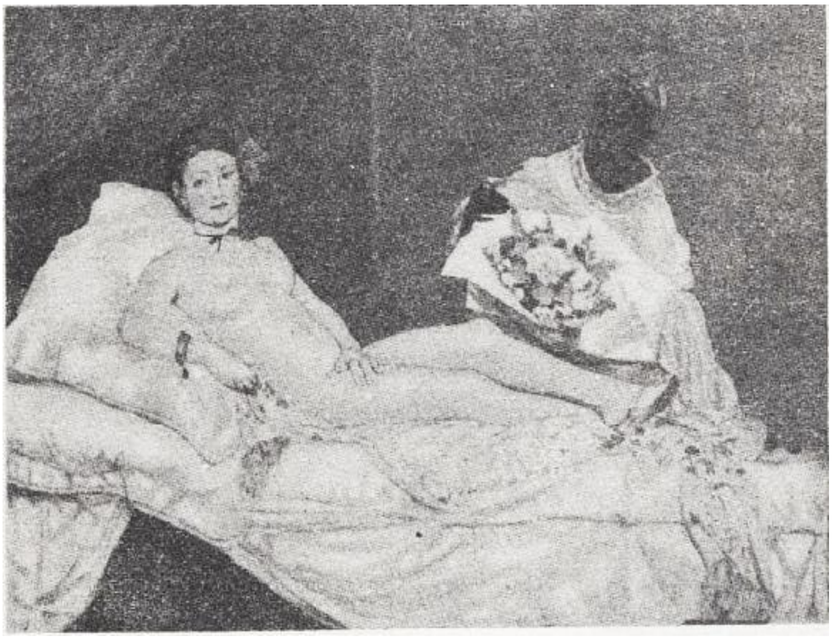


أم وأم – سجانتيني



المحاميان

دومييه



أوليمبيا

مانيه

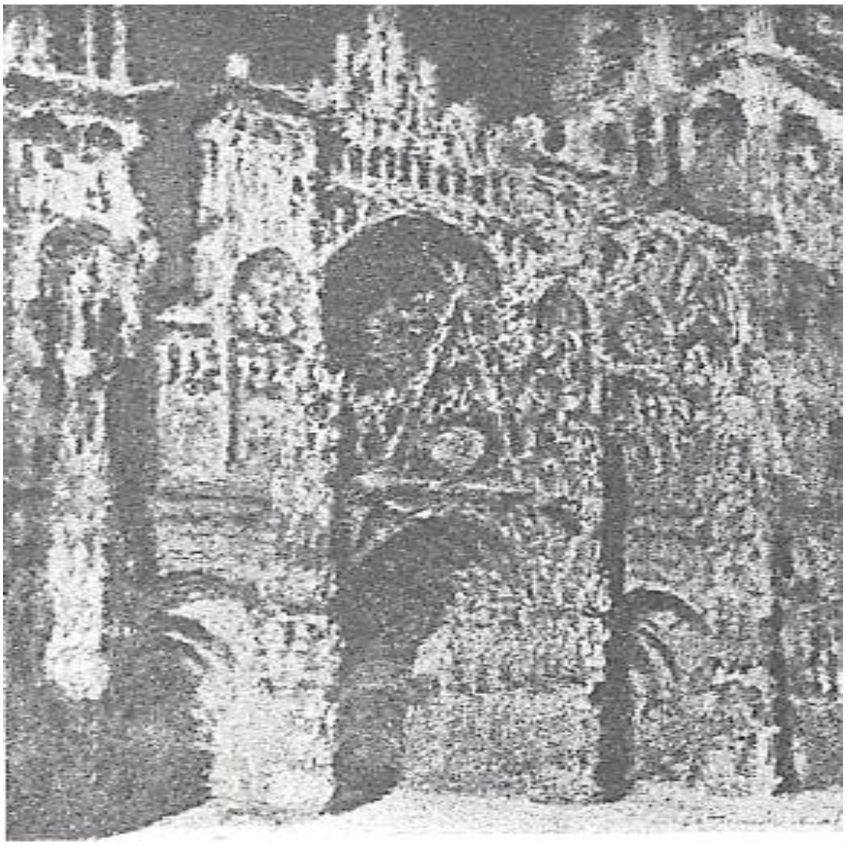


جنازة في أورنان – كوربيه

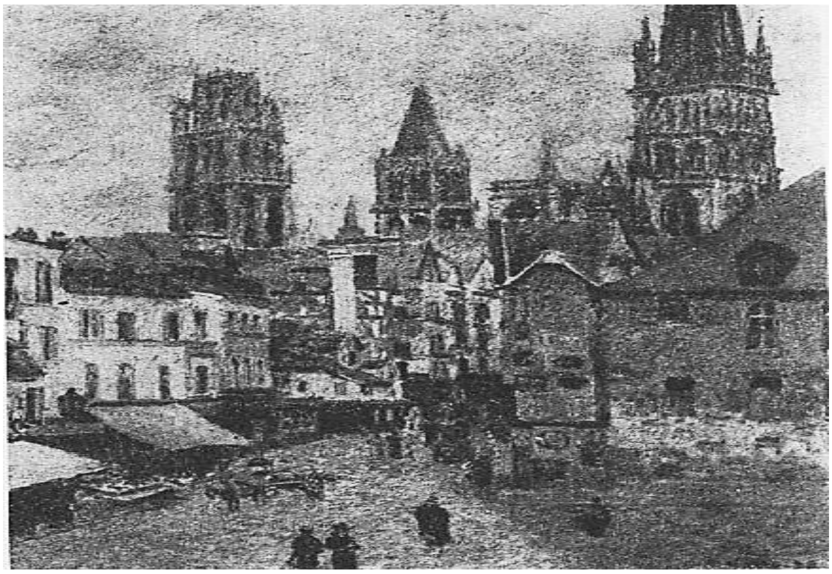


اللوج

رينوار



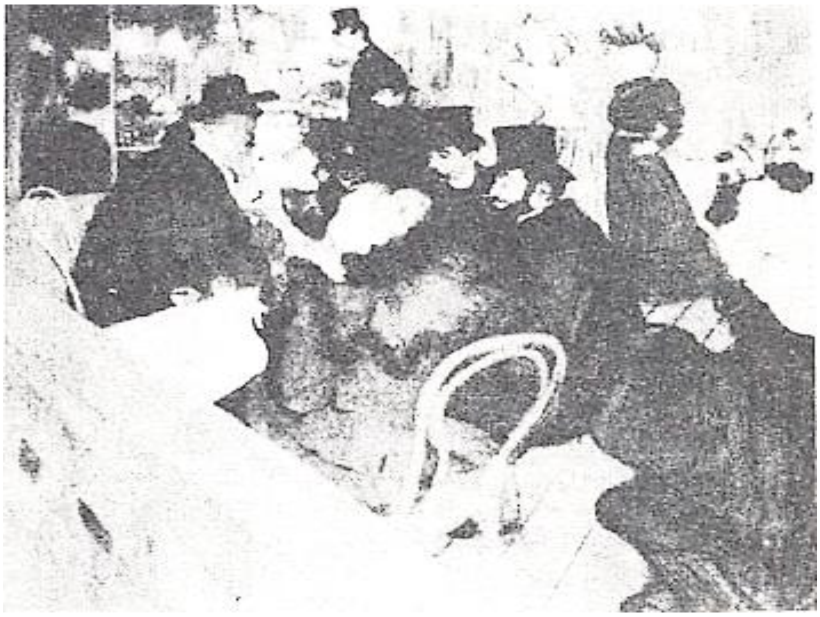
كاتدرائية روان – مونييه



شارع بمدينة روان – بيسارو



الراقصة الأولى – ا. دوجا



في ملهى الطاحونة – ت – لوتريك

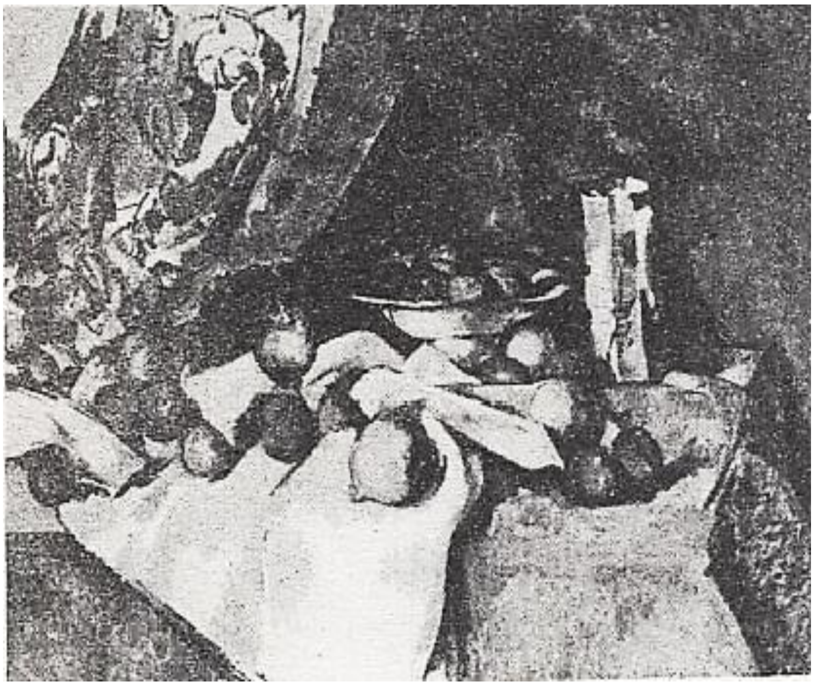


أم وطفلها – م. كاسات



لاعبو الورق

ب. سيزان



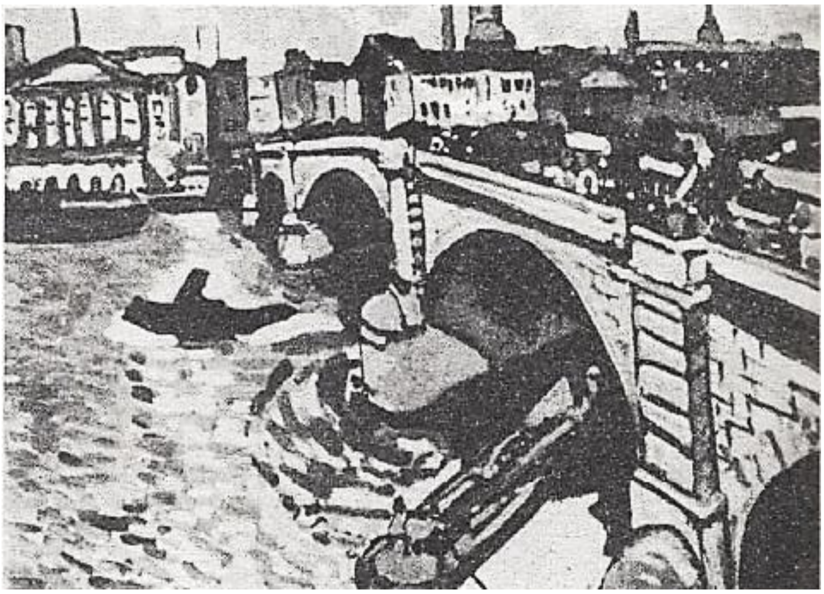
طبيعة صامتة – ب. سيزان



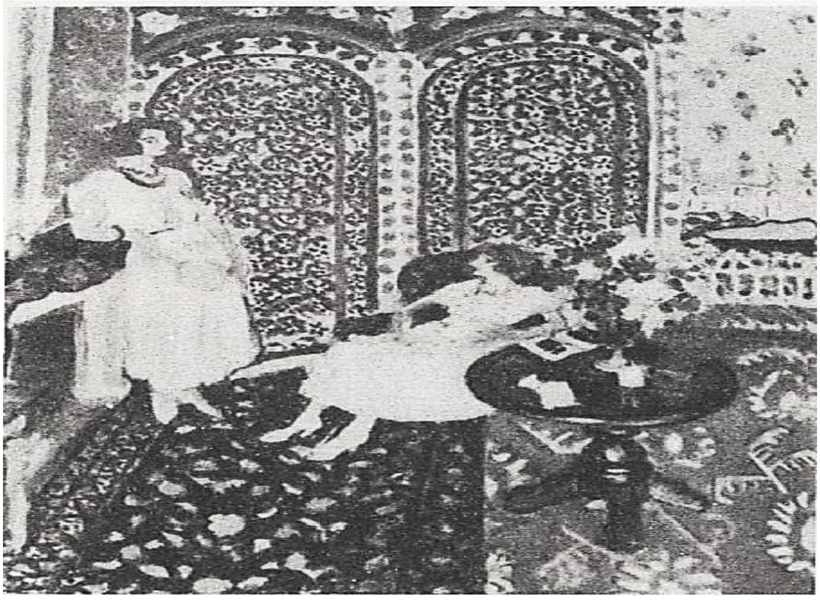
أورانا ماريا – جوجان



الحلم – هـ. روسو



منظر قنطرة بلاكفير بلندن – ديران



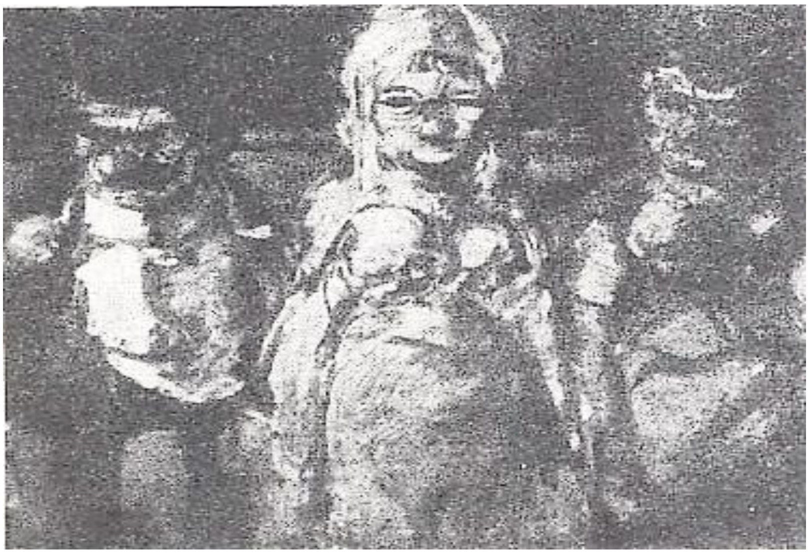
جو شرقي – هـ. ماتيس



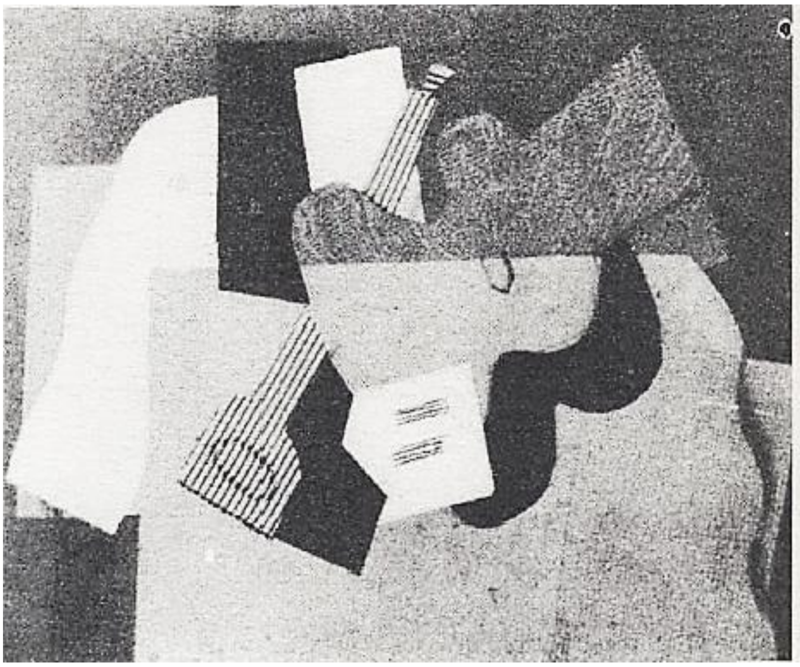
الزائرة ديفي



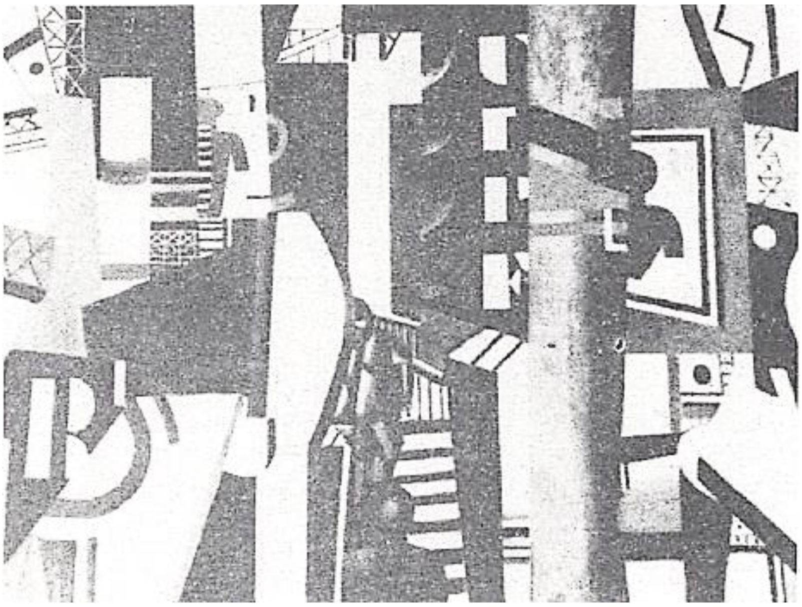
المستحمة – رنوار



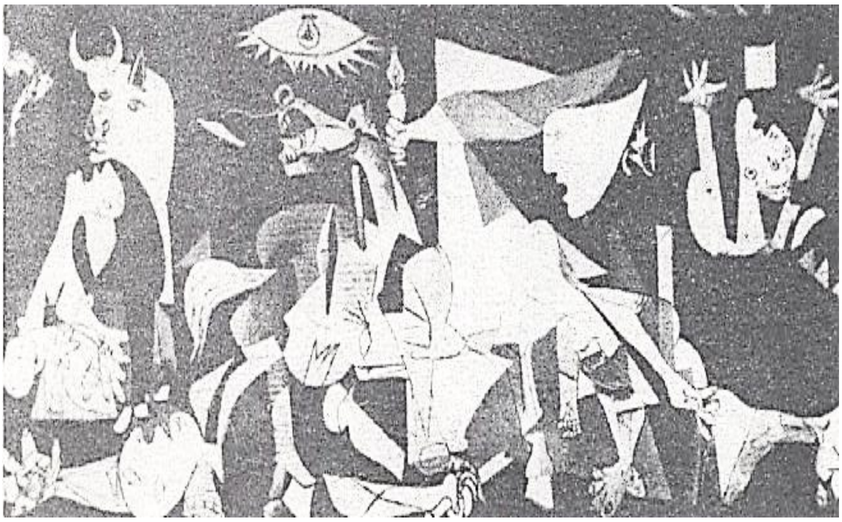
العروس – رؤوه



أشكال موسيقية – بوراك



المدينة – ليجيه



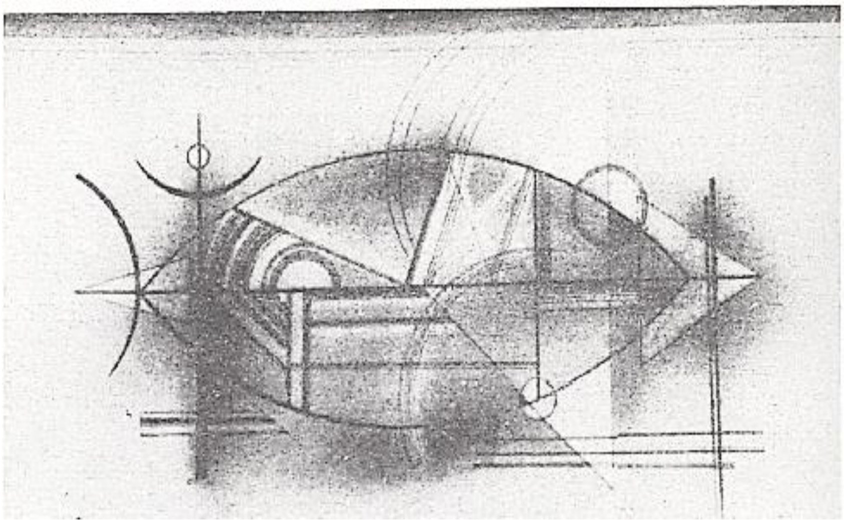
جرنيكا – بيكاسو



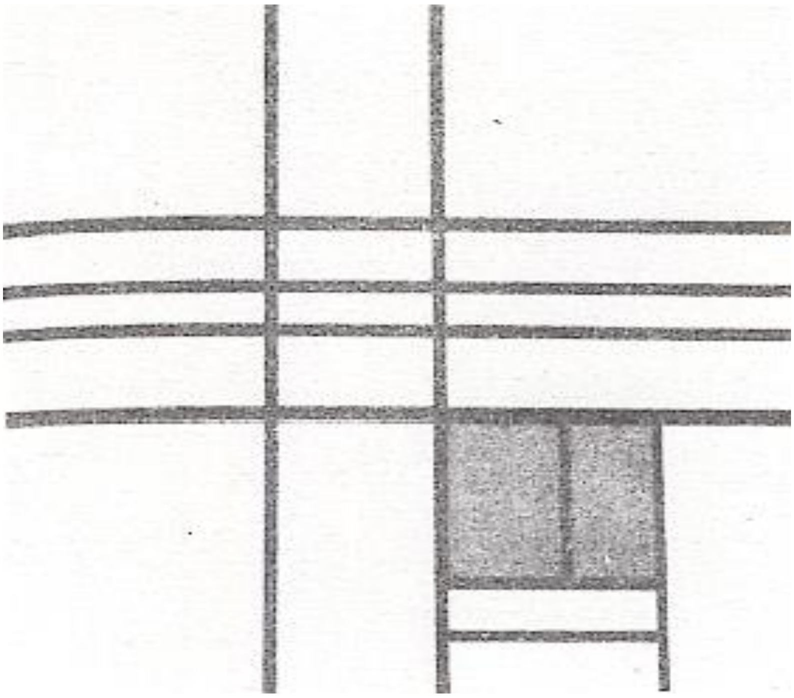
كائنات في حركة – ج. بالاّ



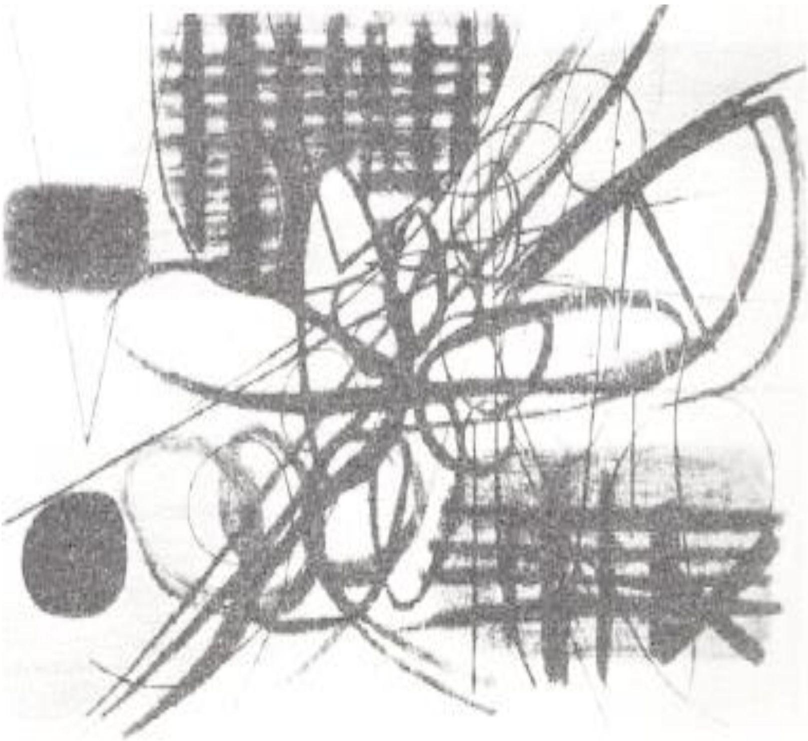
الشكل الموحد للاستمرار في الفراغ – بوتشوني



شكل سمكة – كاندينسكي



تلوين بالأصفر – موندريان



تصوير – هارتورنج



من حياة م ايجيتياكا – نولد



العاصفة – كوكوشكا



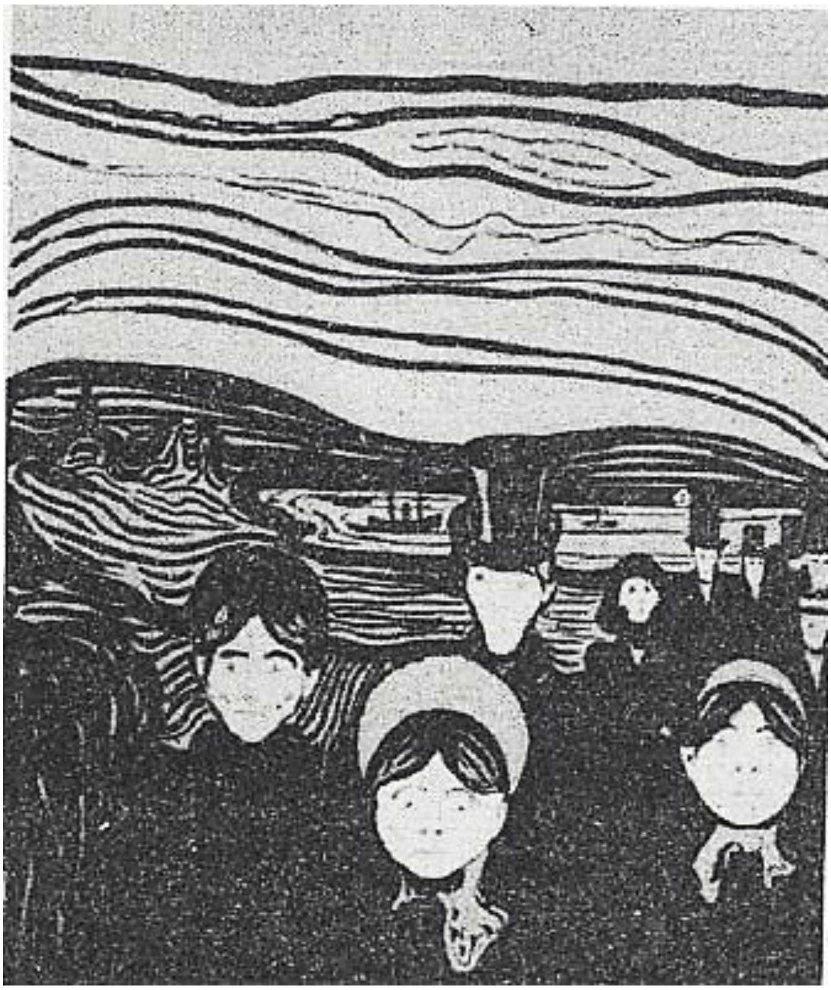
الرحيل – بكمان



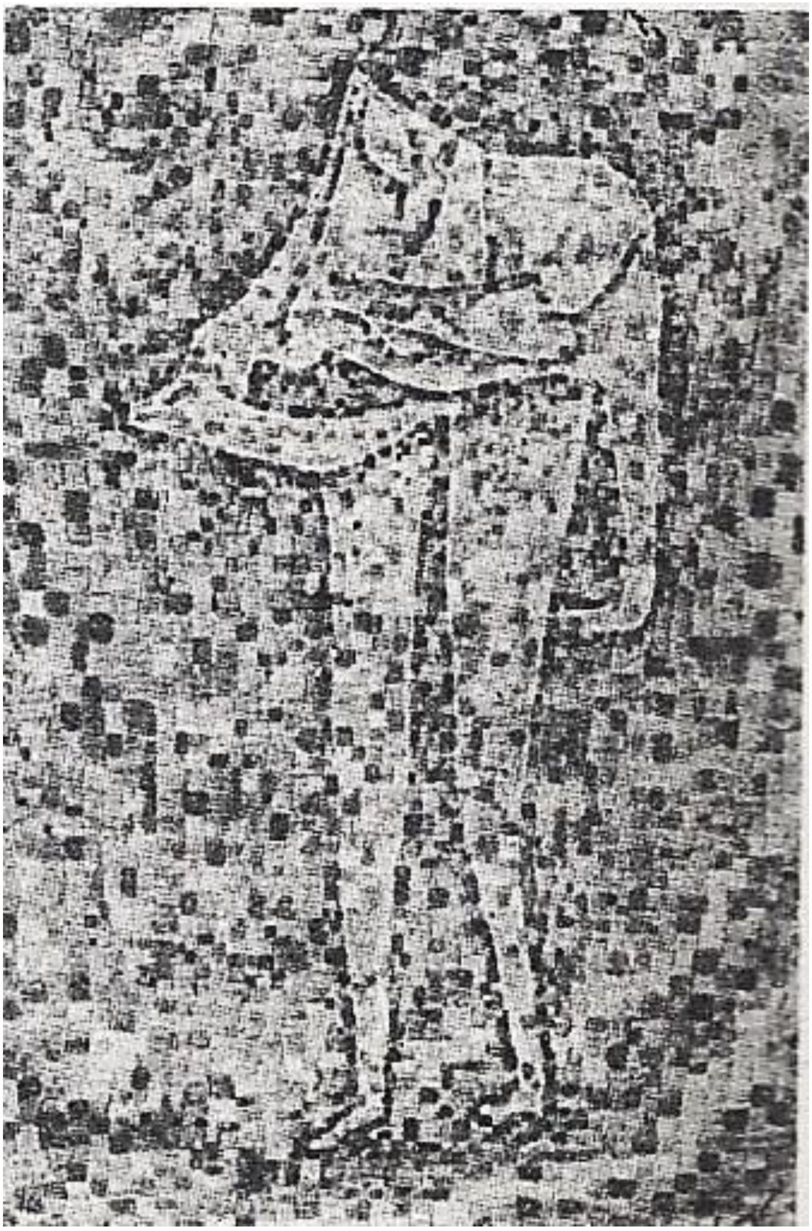
الرحيل – بكمان



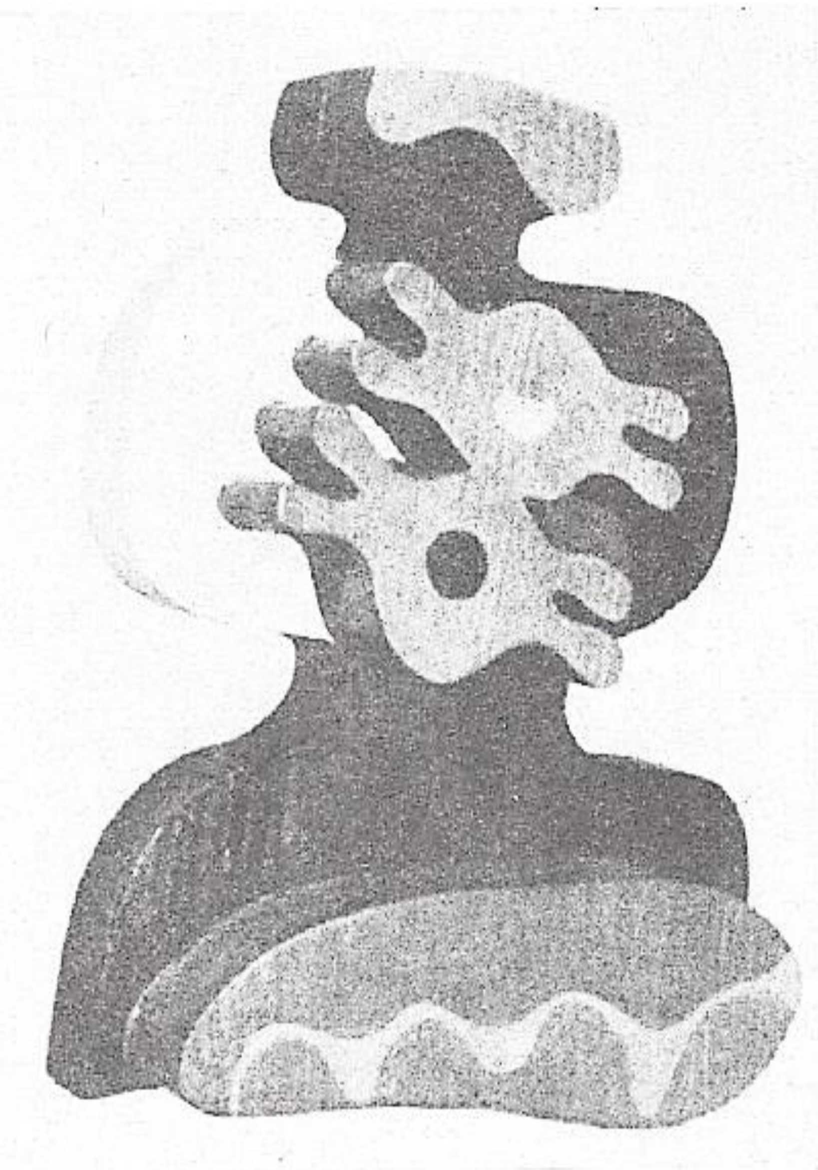
الرحيل – بكمان



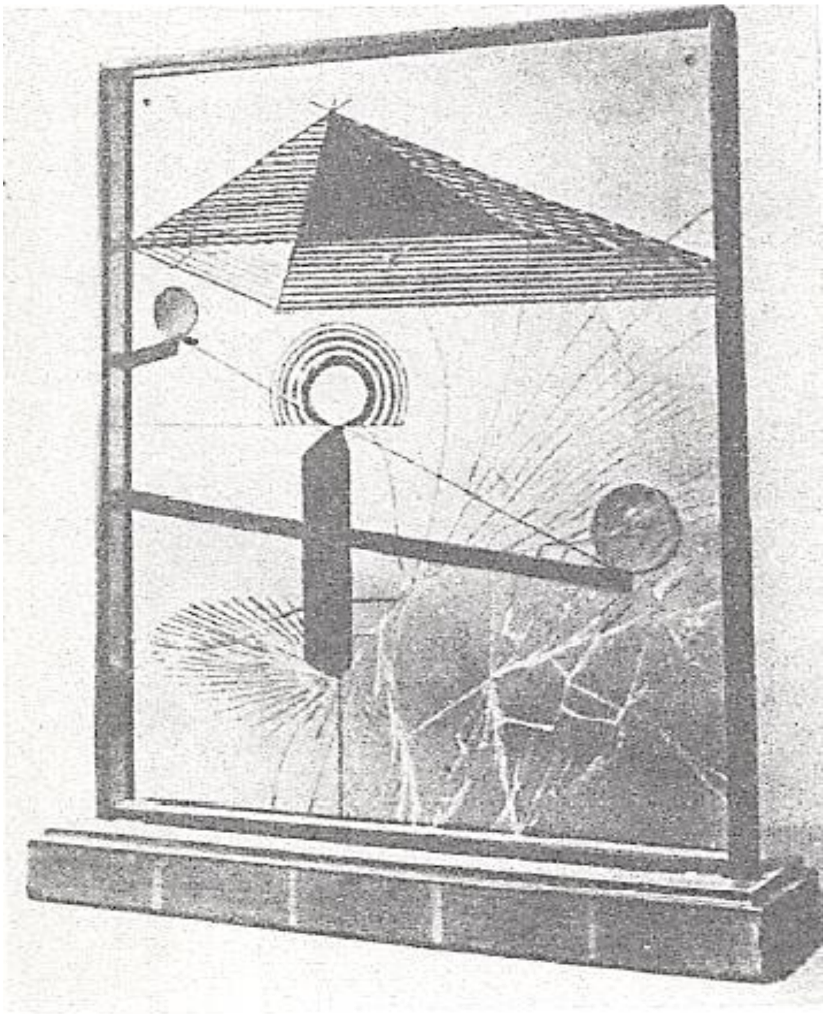
قلق – مونخ



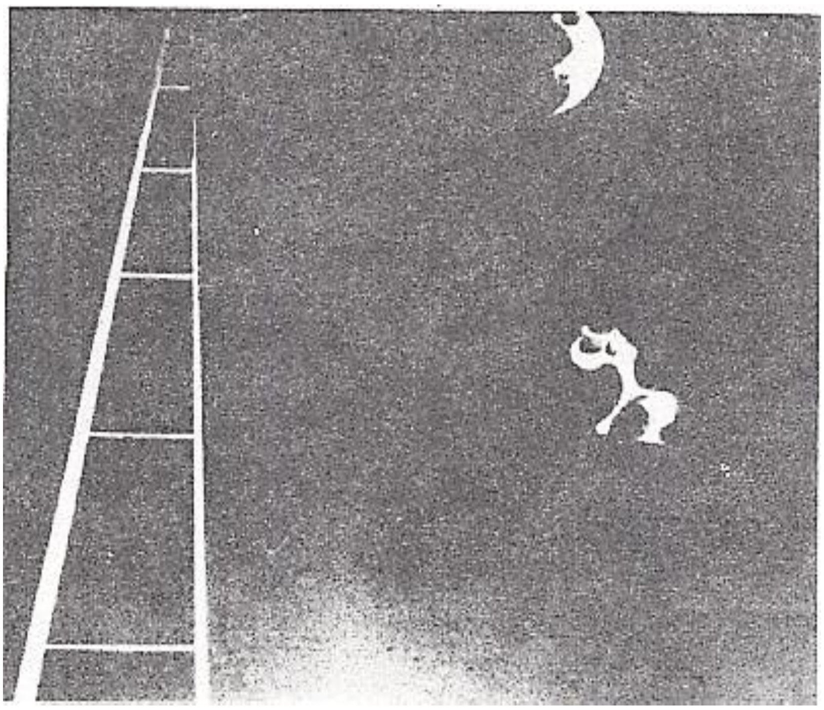
ماذا ينقصه – كلي



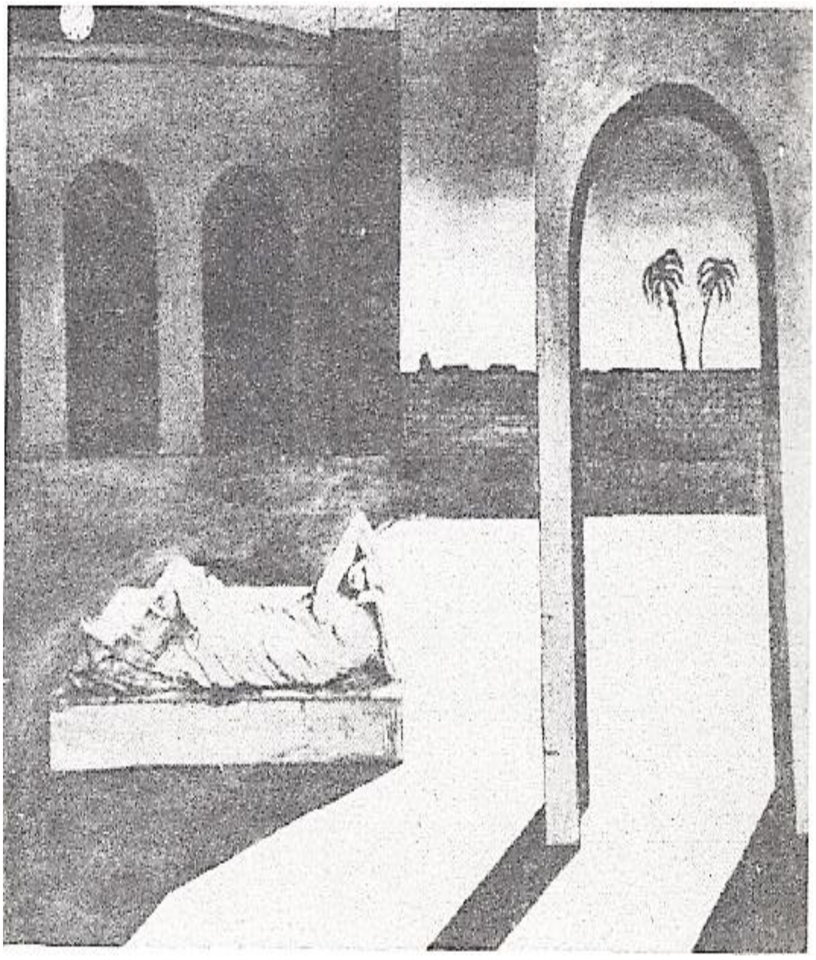
طيور في الماء – حشوه من الحفر بالألوان – أرب



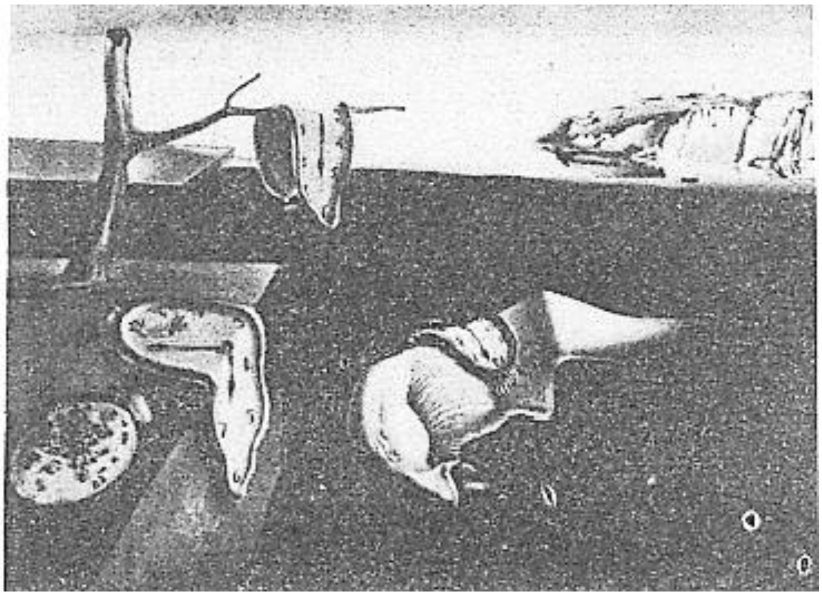
رؤيا – دى شام



كلب يعوي للقمر – ميرو



صمت - دى كيريكو



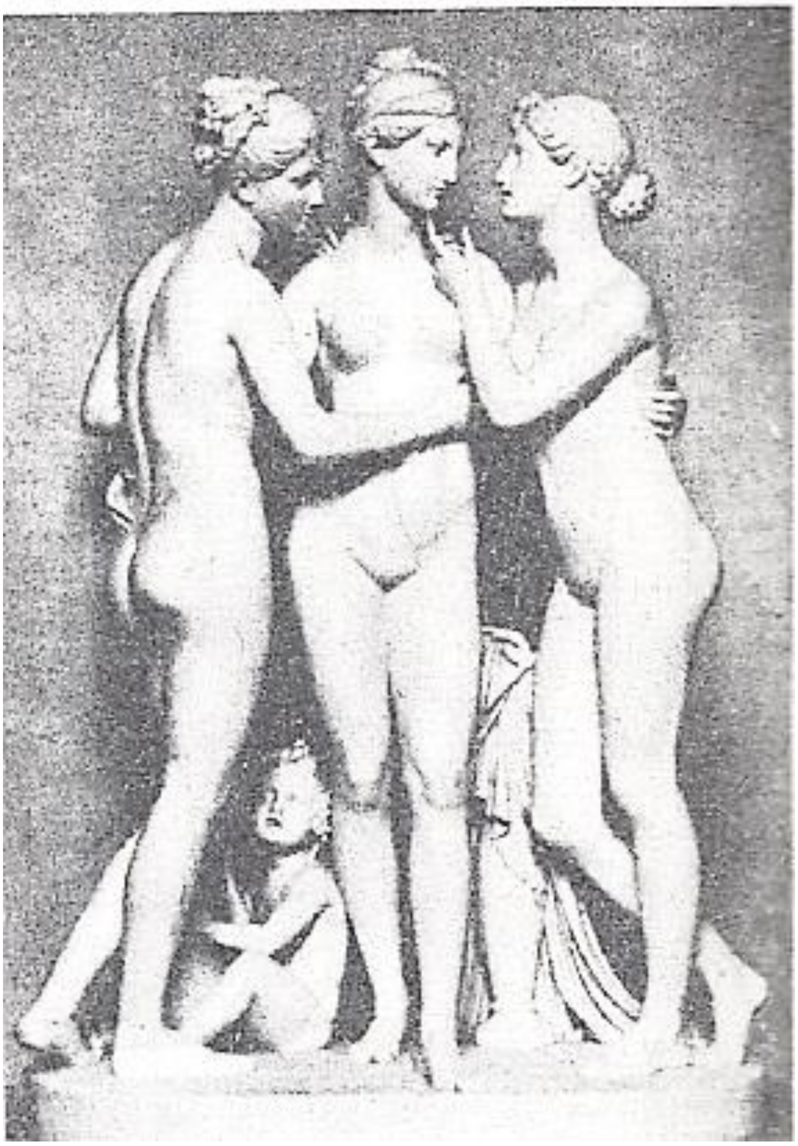
سيطرة الذاكرة – س. دالي



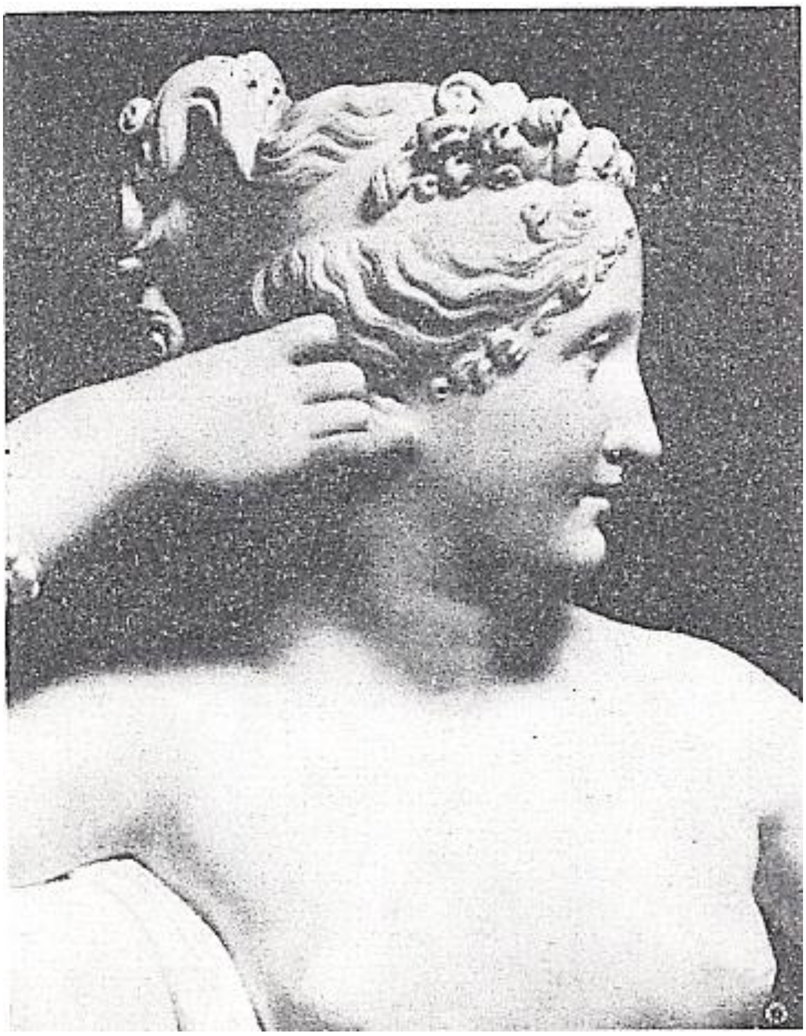
تستنشق النسيم – س. دالي



الميلاد – شاجال



الحوريات الثلاث – للمثال ثورفالدسن



بولين – بونابارت – (تفصيل).. للمثال كانوفا



اشراف كاليه (تفصيل) – رودان



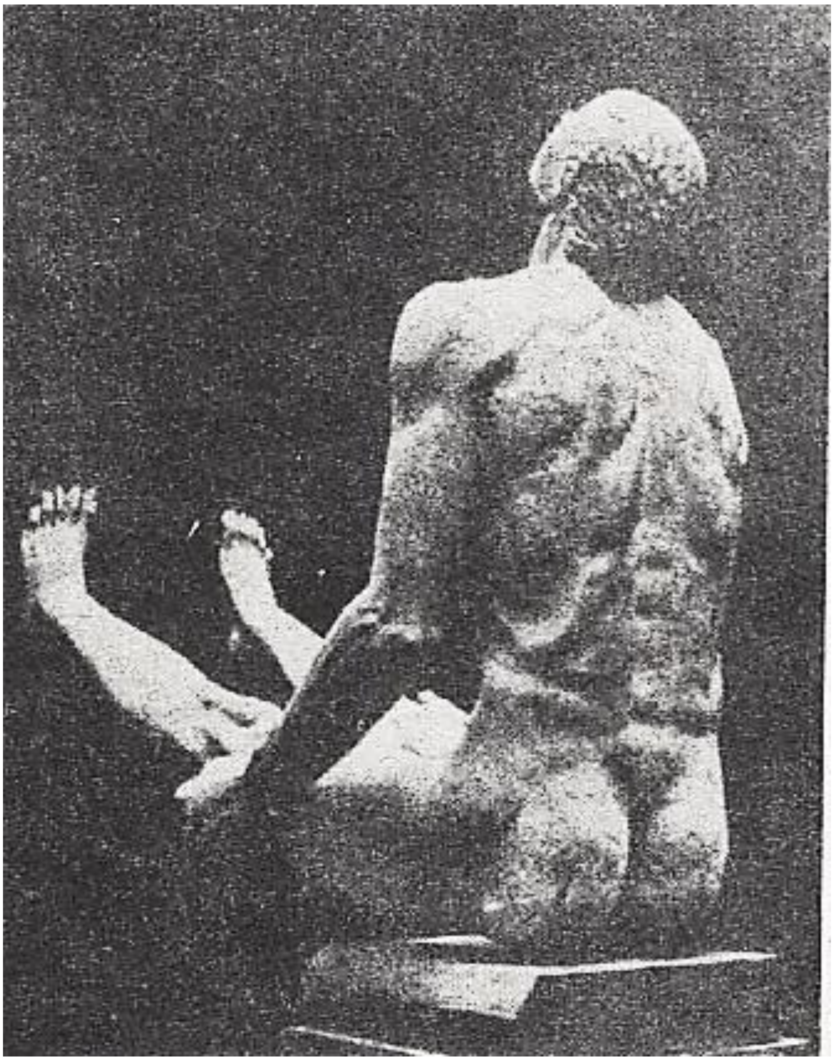
فولتير – هودون



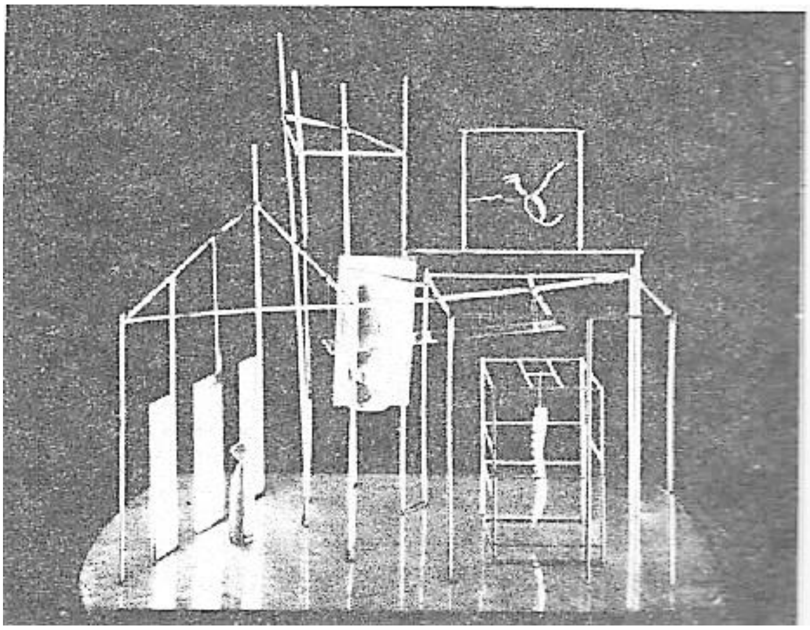
أحد أفراس مارلي – ج. كوستوه



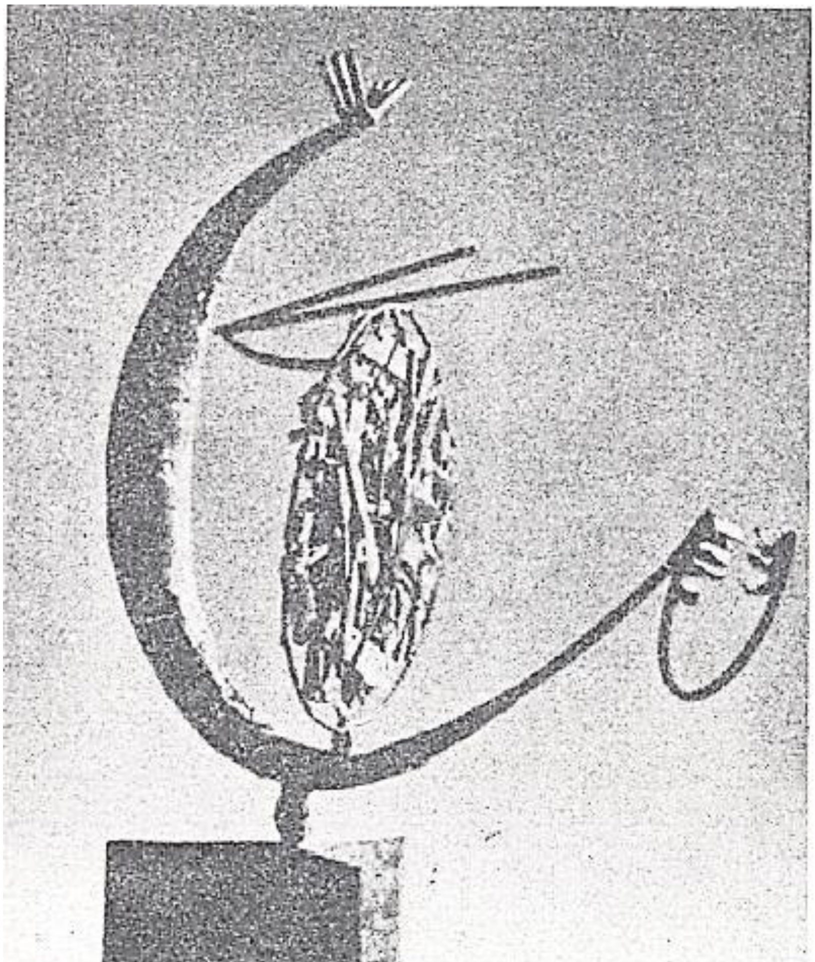
سفر المتطوعين (قوس النصر) – ريد



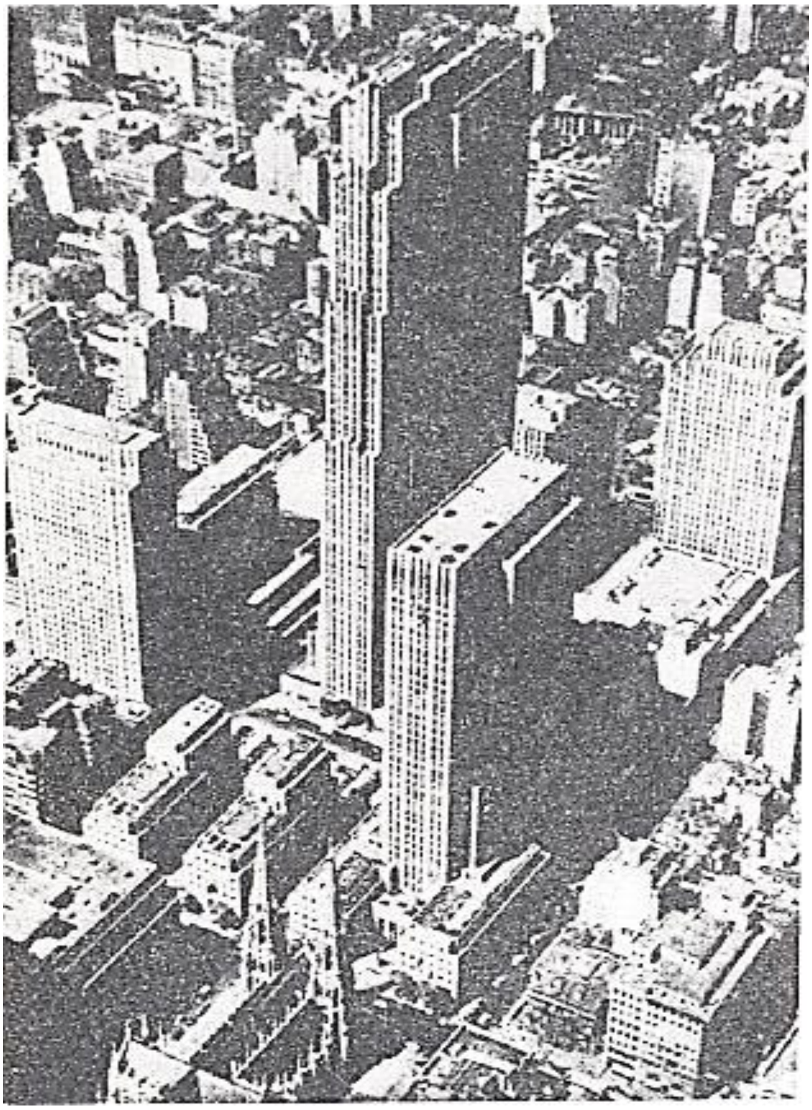
جسم طائر – ماريني



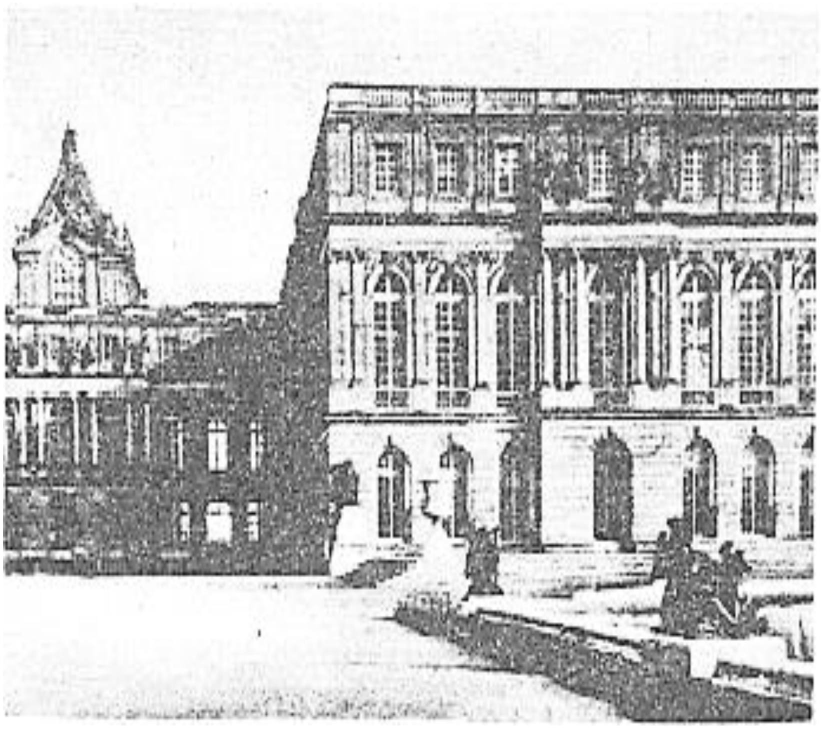
القصر في الرابعة – جياكوميتي



رأس – جونز الير



مركز روكفلر – نموذج من ناطحات السحاب



قصر فرساى (تفصيل)

عدله وأتمه ج. هـ. مانسار



صورة (جون – ادنى) – محمد حسن



الراهبة أحمد صبري



النجاشي مُحَمَّد ناجي



في السوق – راغب عياد



بدوية في مريوط – محمود سعيد



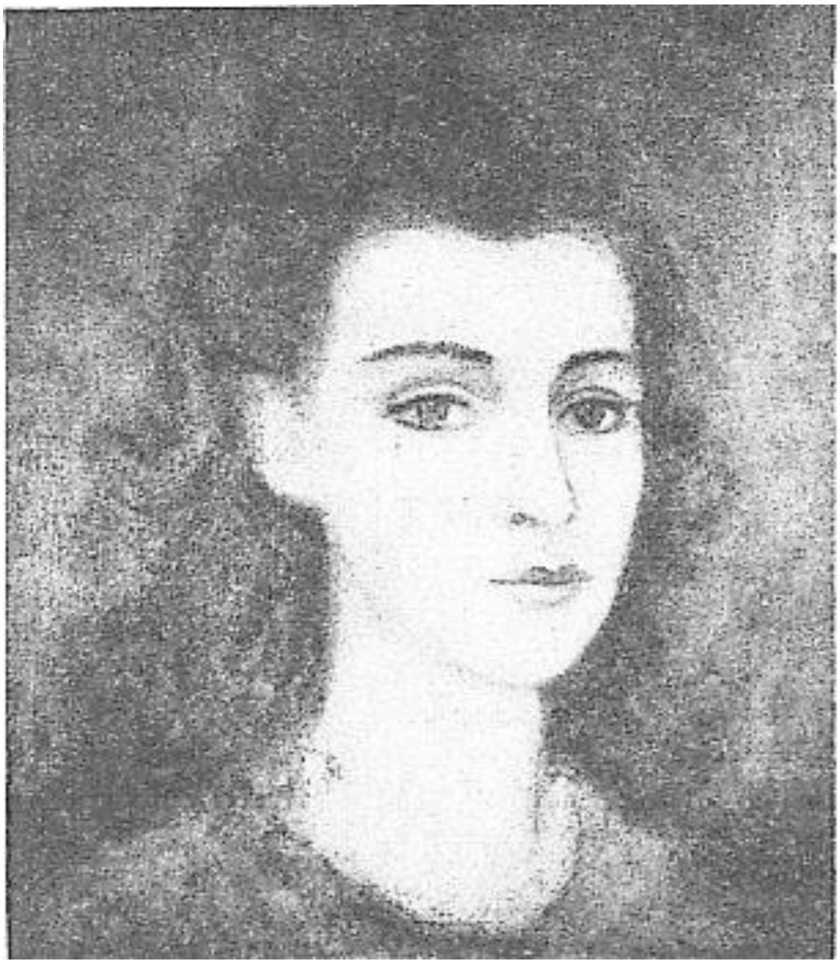
الفلاحة – يوسف كامل



نائمة – أحمد أحمد يوسف



خيرات بلادنا – الحسين فوزي

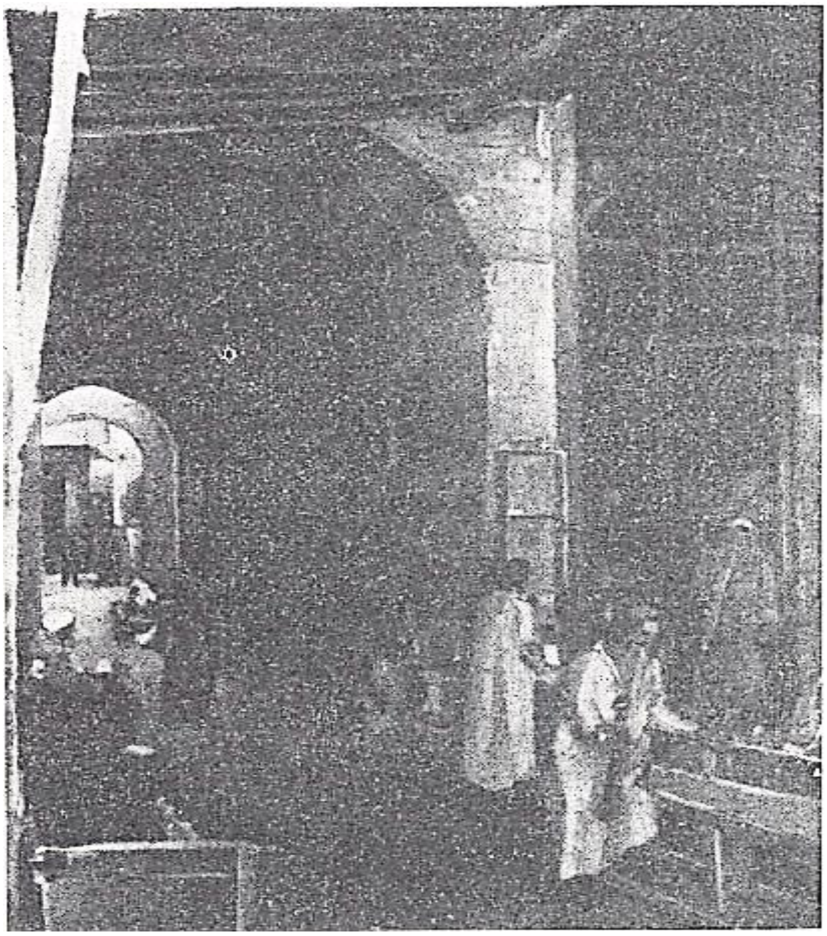


رأس فتاة

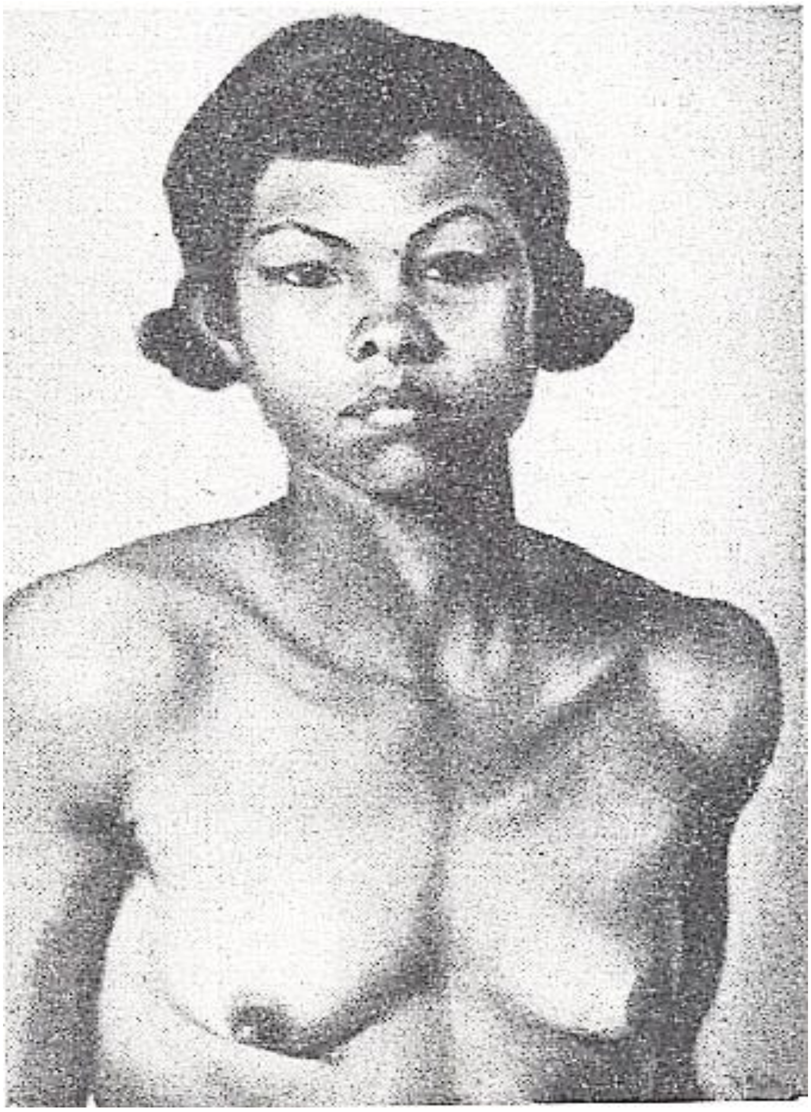
سحاب الماس



فوق السطح – سعيد الصدر

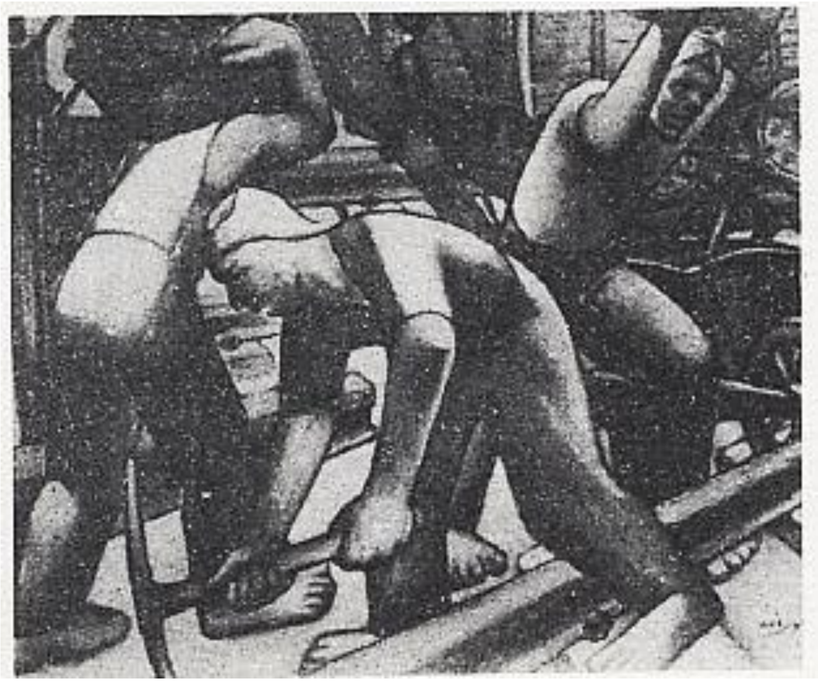


في المقهى الشعبي – مُحَمَّد عزت مصطفى

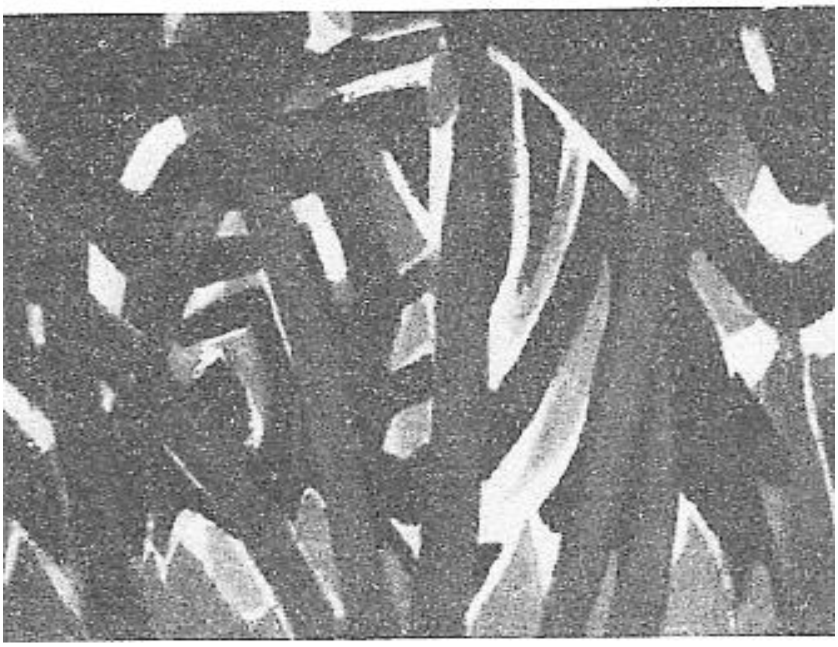


بسطا

سمراء – سند



العمل – محمود عويس



حمار متوحش – سيف وانلي



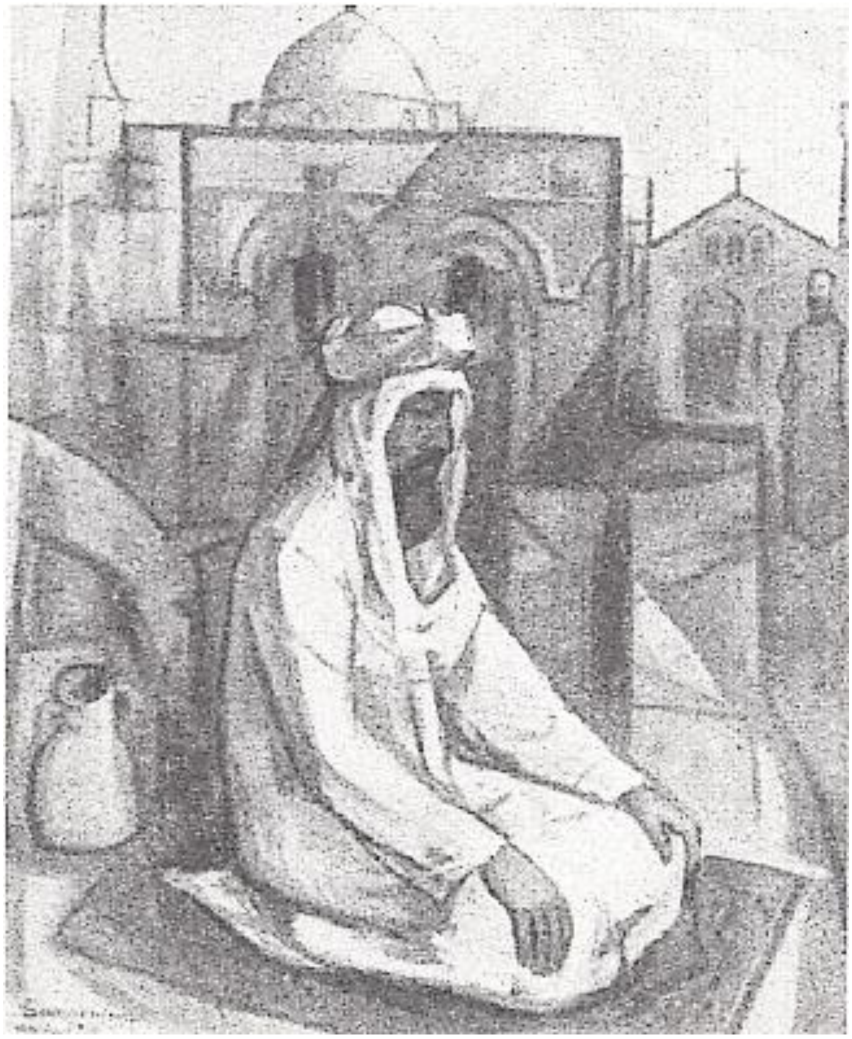
البالية – أدهم وانلي



صديقان – تحية حليم



الصيادون في أبي قير – براندايي

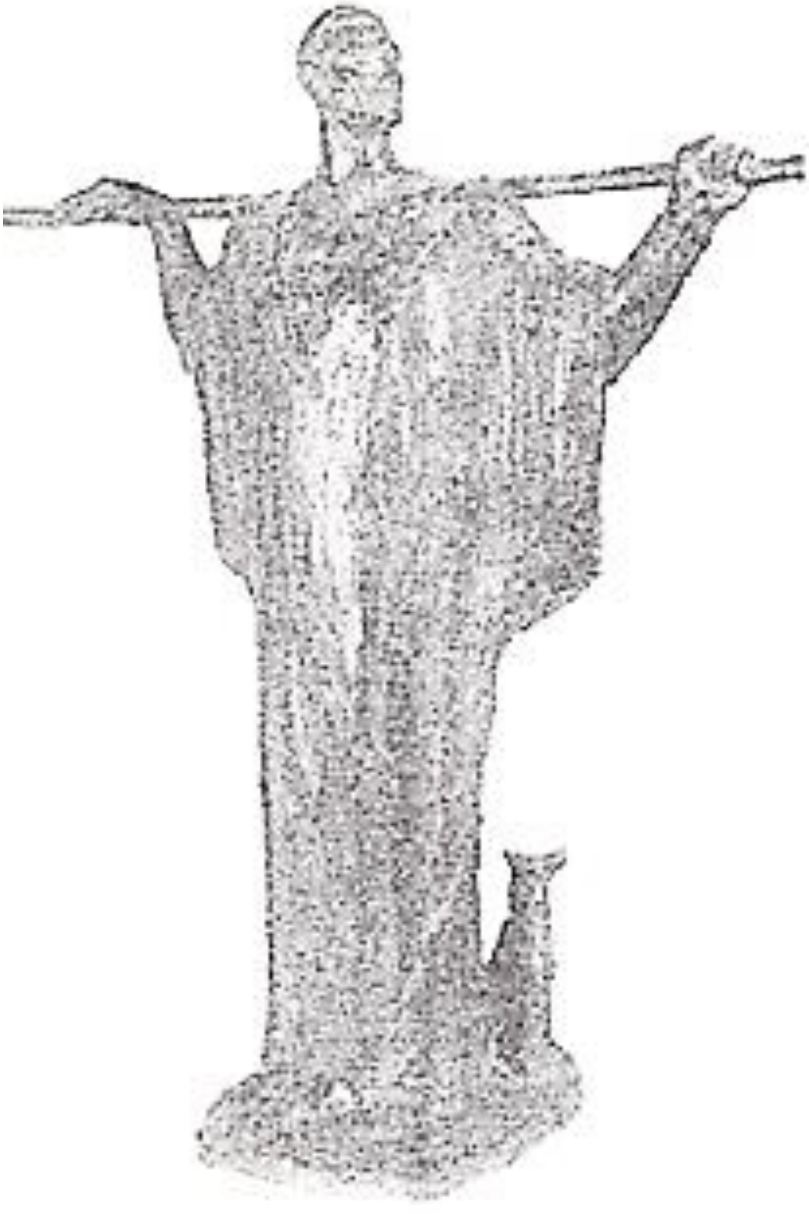


عمر بن الخطاب

سيمون سمسونيان



الفرسان الثلاثة – محمد حسن



حارس المزرعة – محمود مختار



النصر – منصور فرج

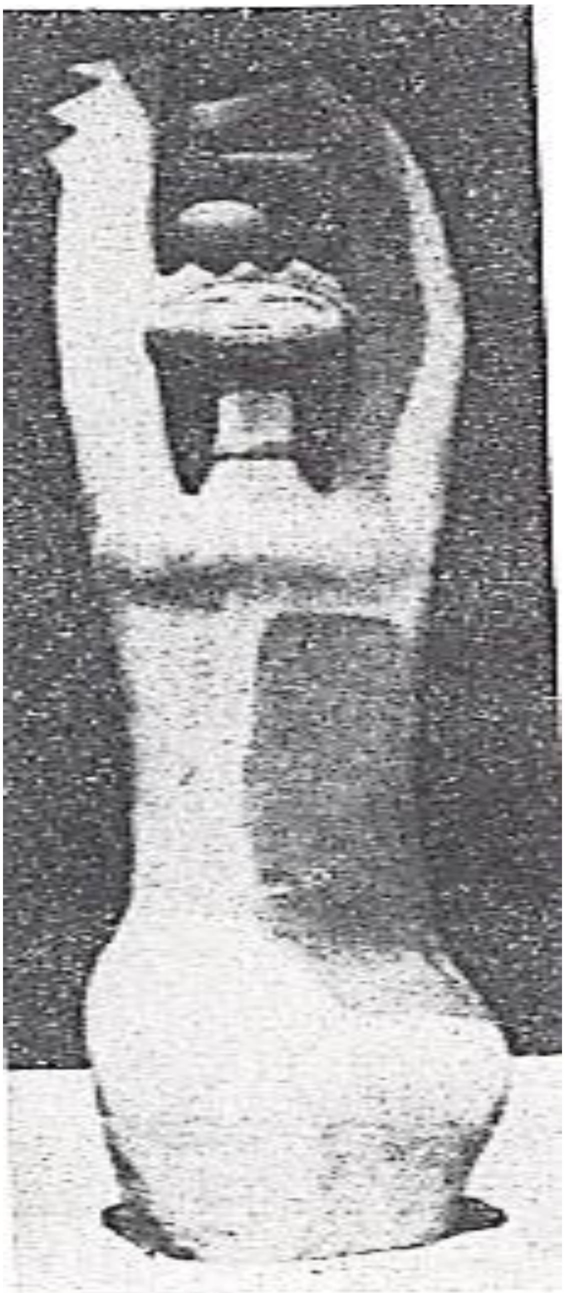


النزهة

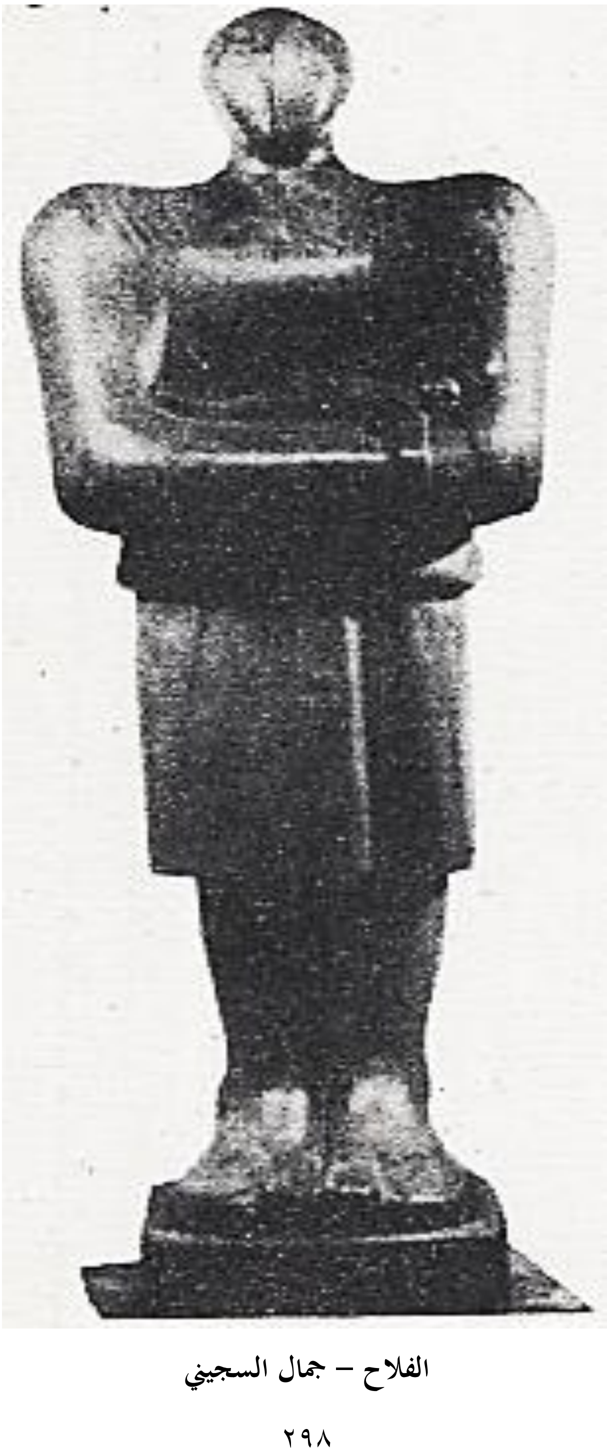
أحمد عثمان



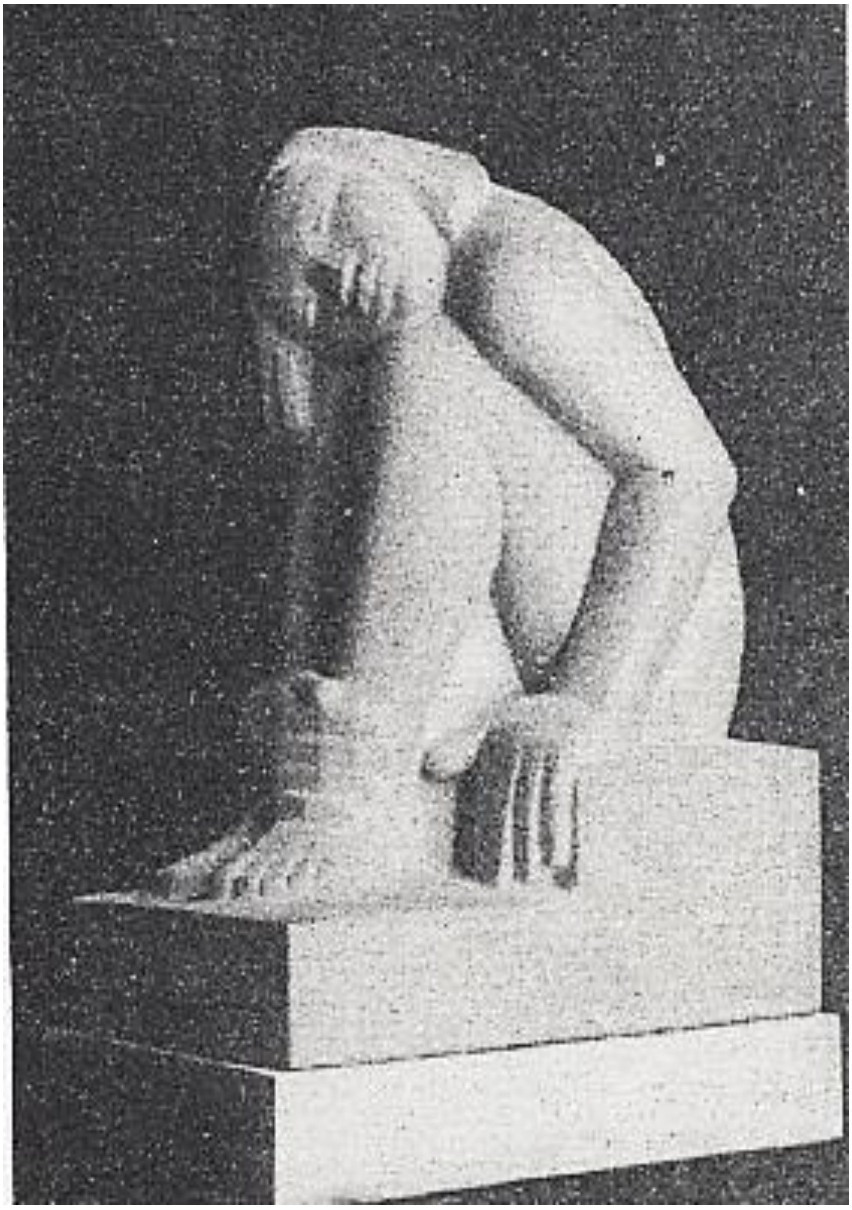
الأخوان – حسن العجاتي



أم جواد سليم



الفلاح – جمال السجيني



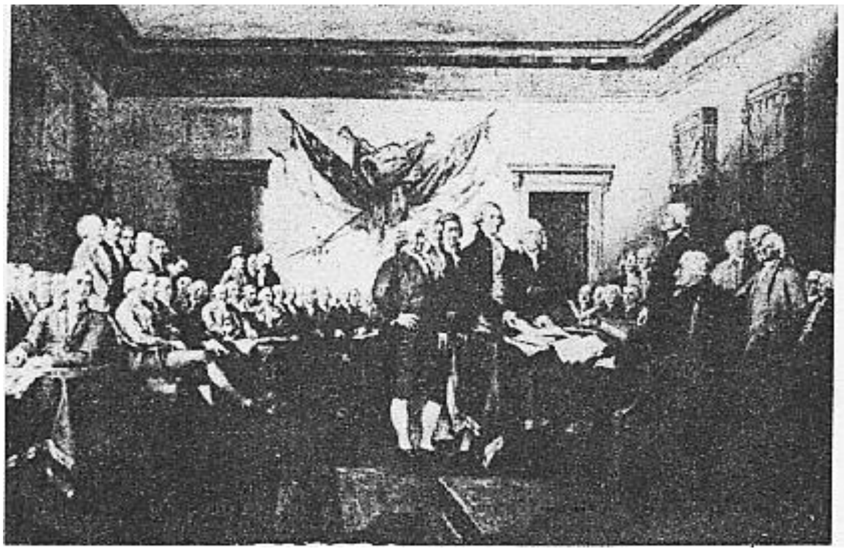
فتاة جالسة

محمود موسى



زهرية

صلاح عبد الكريم



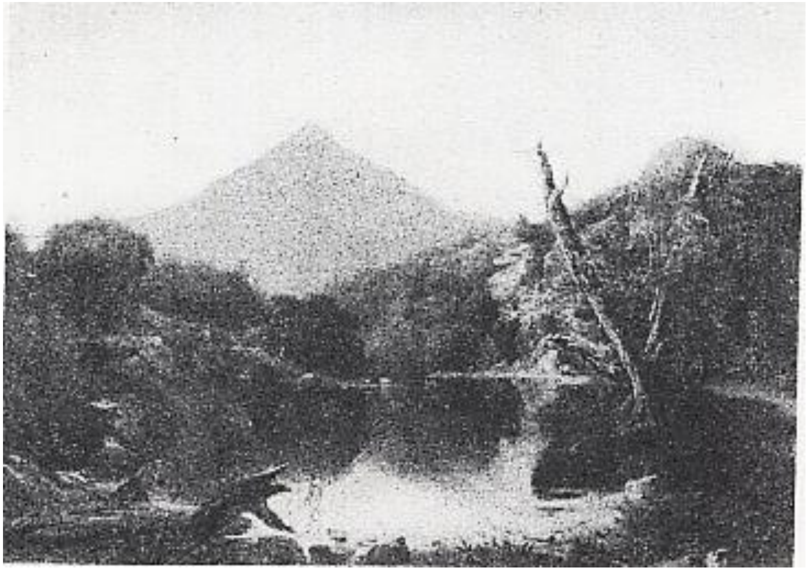
إعلان الاستقلال

ج. ترمبل



الفتاة ذات الرداء الأبيض

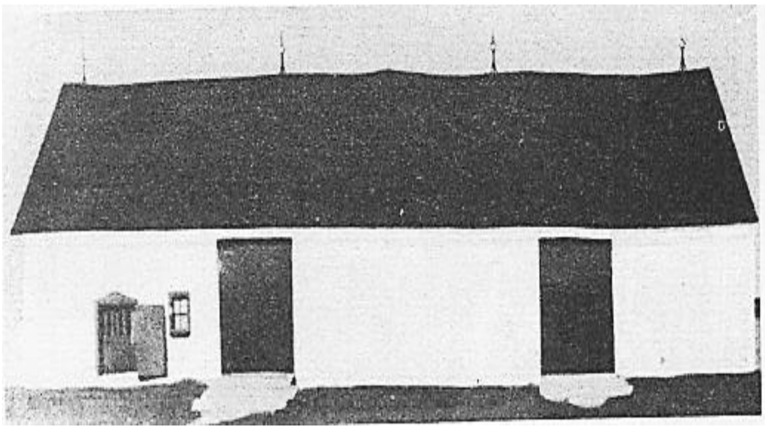
ويزلار



منظر طبيعي – ت. كول



الصيادون – هارتلي



البيت الأبيض – ج. أوكيفي



جراسيانا – سبيشر



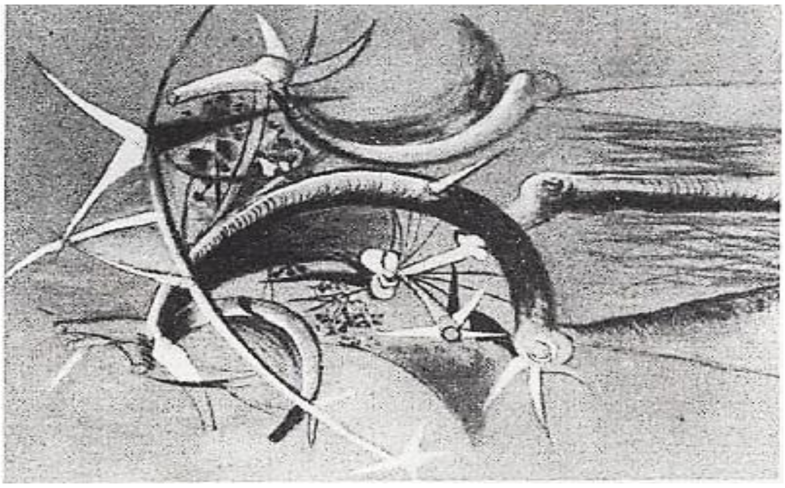
المهرج – ا. شين



كنيسة القديس جاك – في دييب – و. ر. سيكرت



العذراء الحكيمة والعذراء الغبية – و. بليك



تجريد – ج. سذرلاند



السيد دبلان توماس

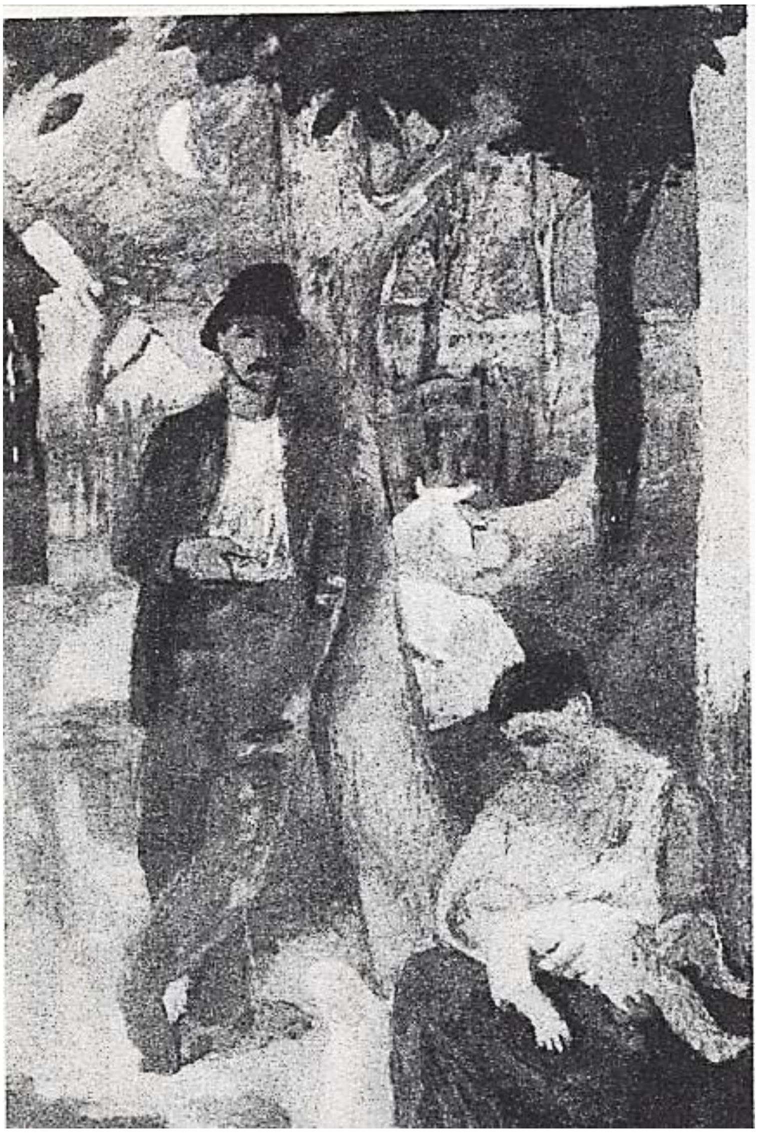
ا. جون



قراءة ممتعة — تربسيهوروف



من أبطال الأساطير – سمينوف



المساء

استفان سوني



شارع بإستبول – موريللي



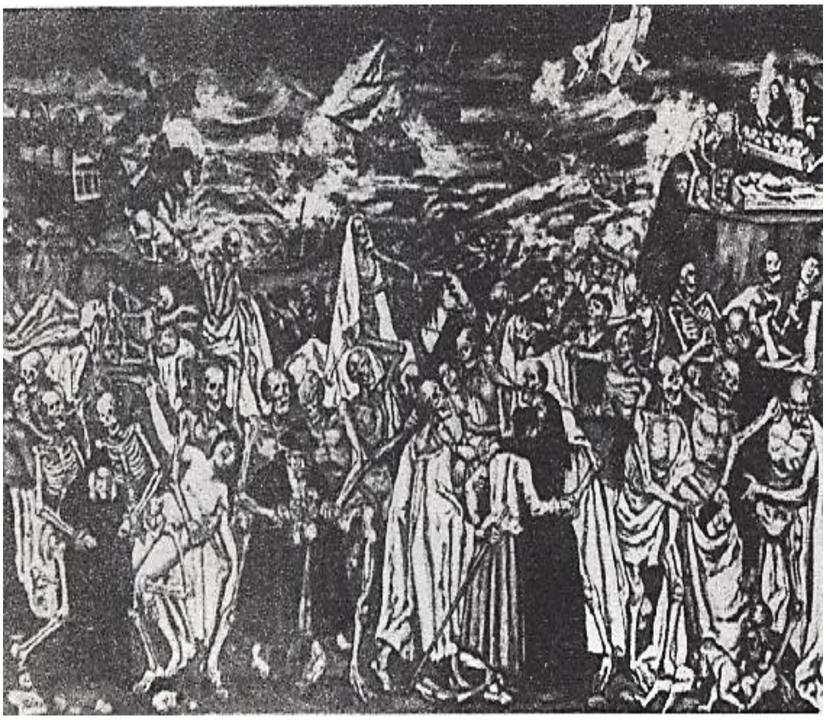
العشاء في عمواس – ف. كارينا



ميناء على الادرياتيك – كورومالدى



مصارع الثيران — زولواجا



نهاية العالم – ج – سولانا



الحب المقدس



توالیت

بارافولا – دیف



ثو وبشر

ناندي



خروج للكشف الطبي – هوانج تشو

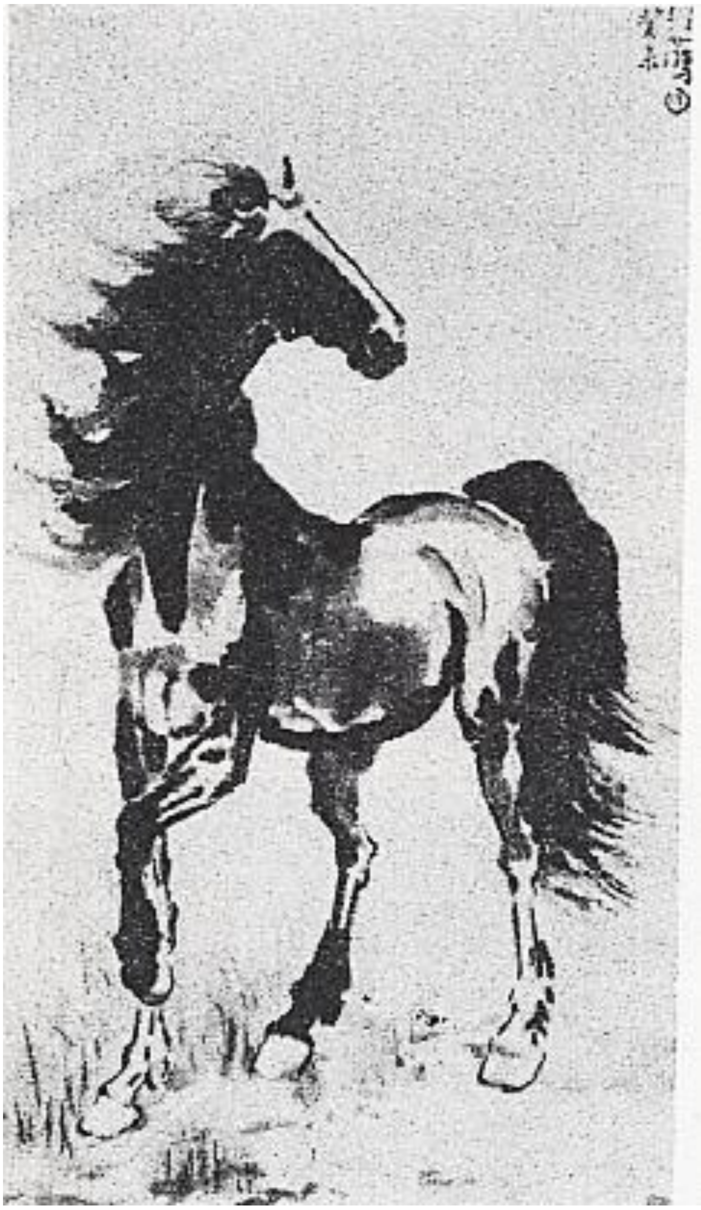


عقاب سون تشى مينج – وليوتسي تشيو

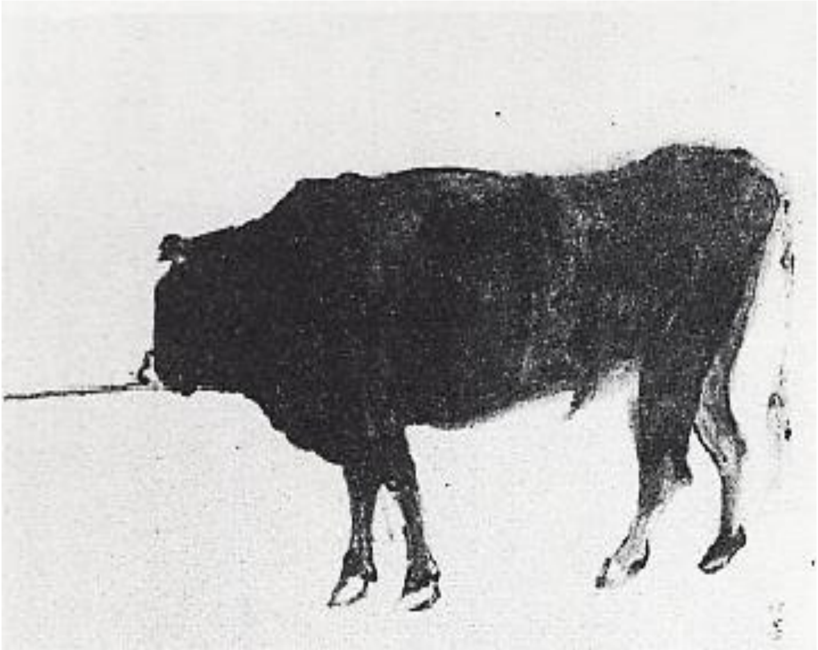


جمّال

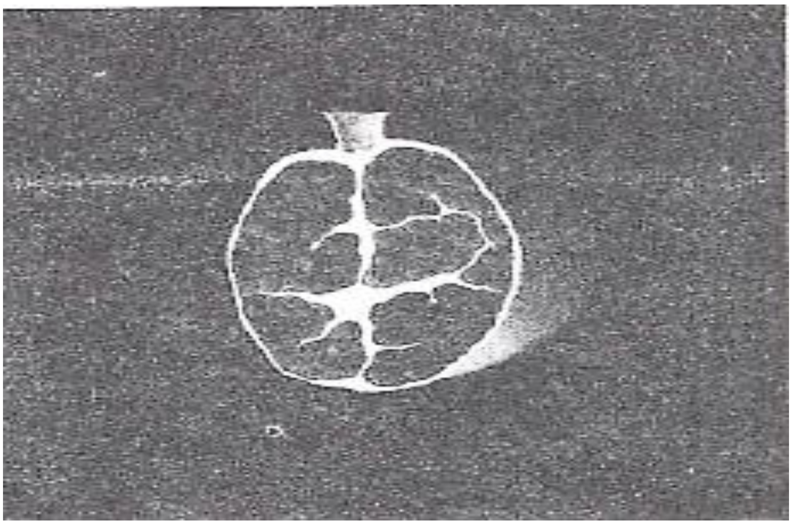
كما رآه مصور صيني معاصر



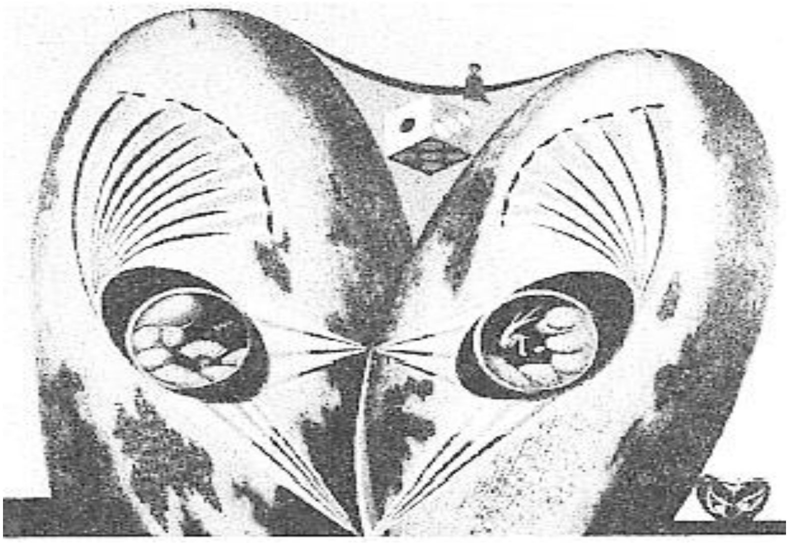
فرس جامح – شوبي هون



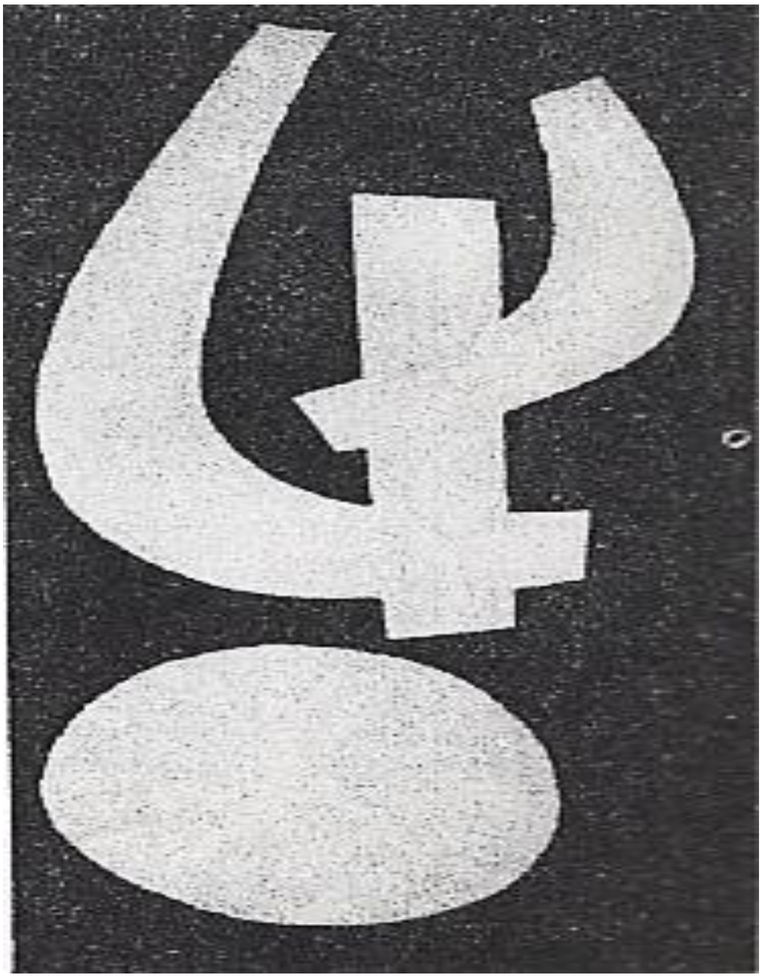
ثور – ا. ماروكي



شريحة من الرمان – يوزو هاماجوشي



حجر برسومات – جنتارو كوماكي



شكل أصفر

ت. ياماجوشي



الإقطاع

ويفييرا



السيدة رولان

فان جوخ



تأمل – ج. فالفردي



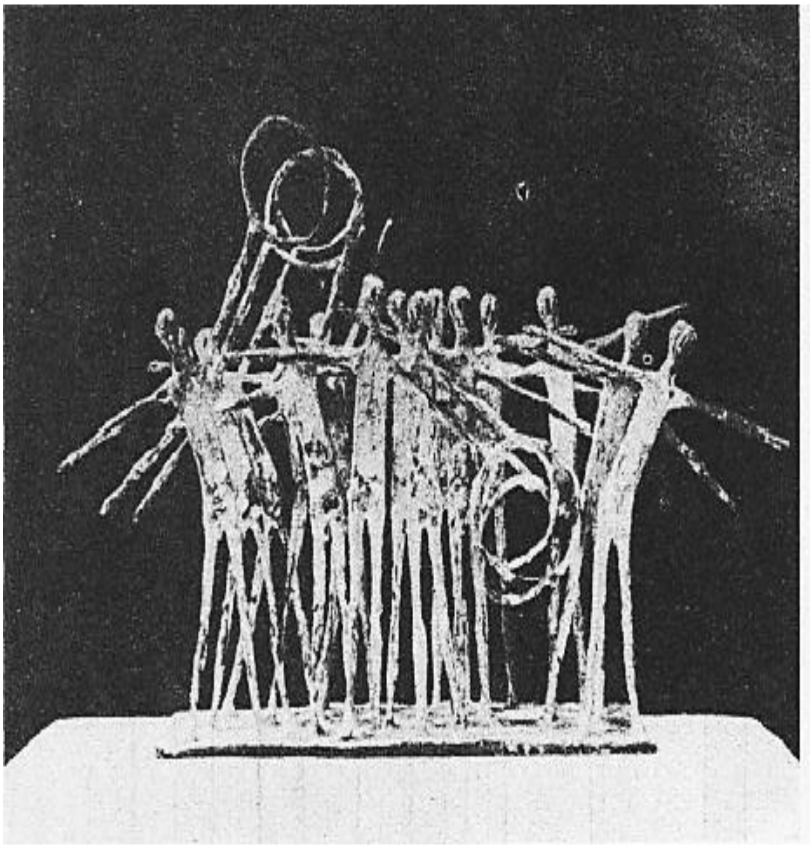
رأس محارب – ف. كريمر



عامل الصلب – ايريمسكو



الأم الثكلى – ف. كريمر



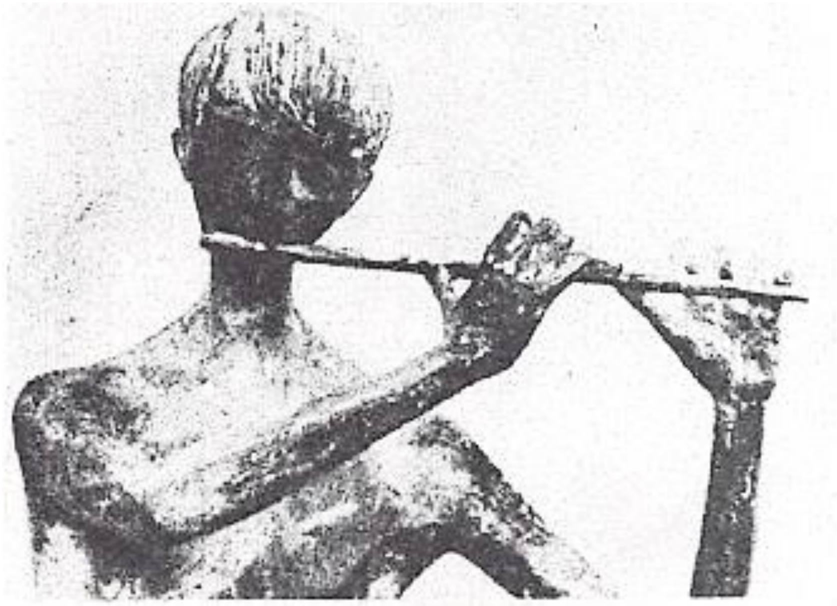
رياضة – م. ا. كلبش



جسم متكئ – هـ. مور



بيكاسو – للمثال ب. جارجالو



عازف الناي – ج. فيبير

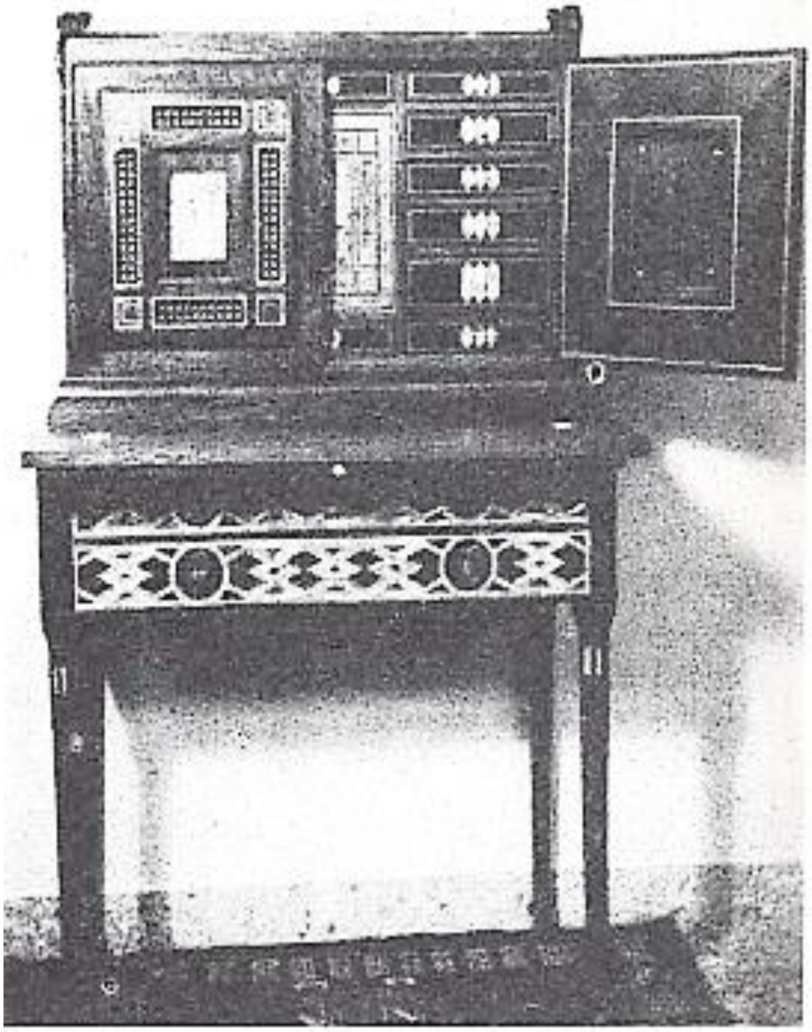
نماذج من أعمال الفن التطبيقي العربي الحديث تصميمات من أعمال كلية الفنون التطبيقية



خزانة وكراسي للقراءة – من وحي الطراز العربي



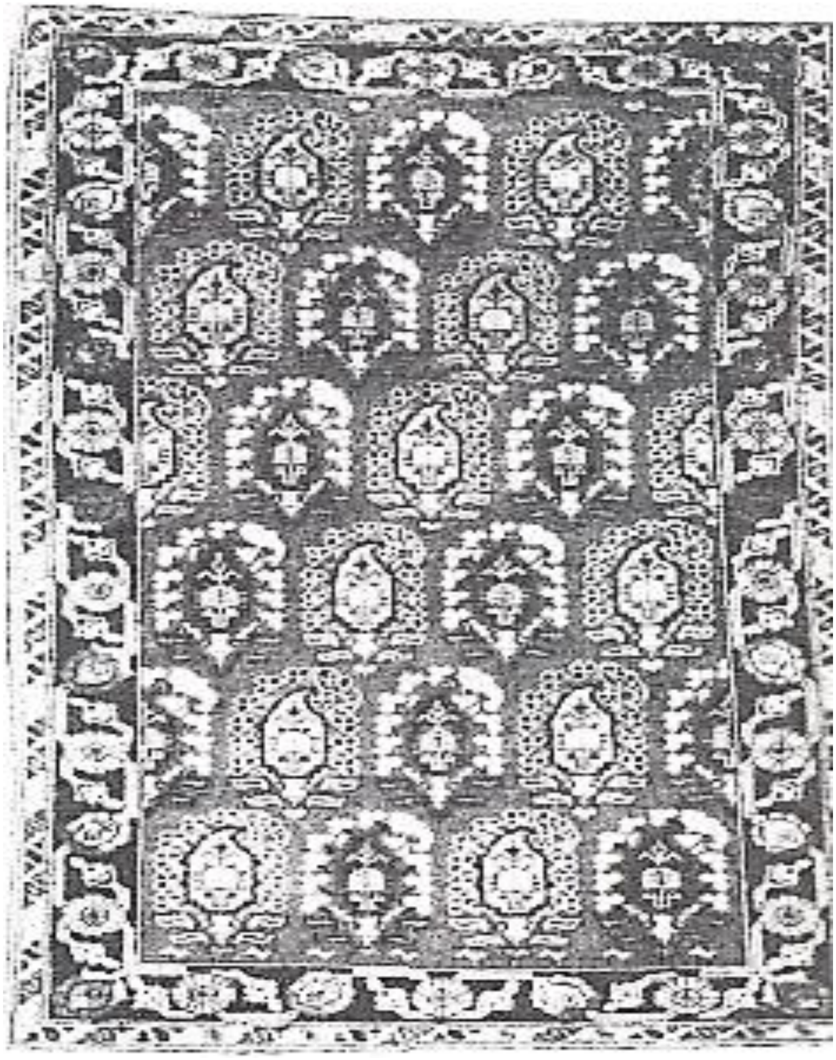
صحن للفاكهة – من وحي الأساليب العالمية



مكتبة من وحي الطراز العربي

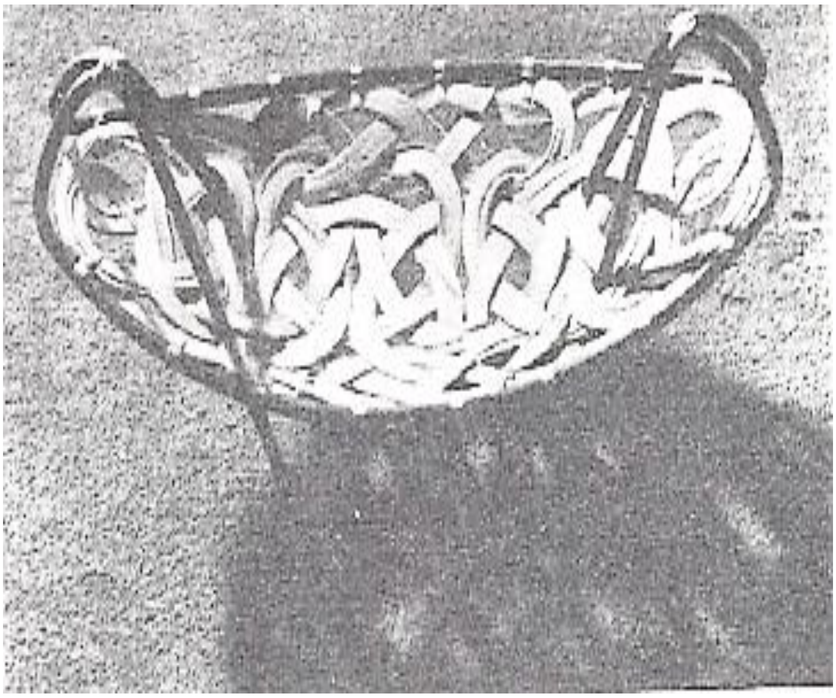


إبريق من وحي الطراز العربي



سجادة

من وحي الطراز الشرقي في إيران

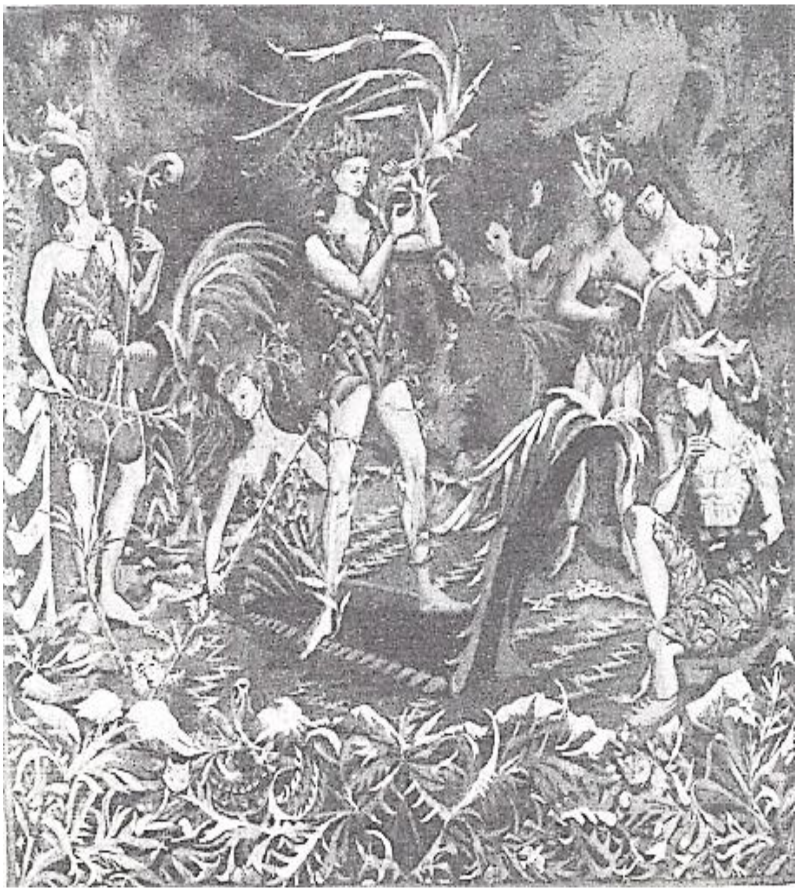


سلة – من فن اليابان الحديث



زهرية – من الفن المجري

للسيدة – كاتالين ستايندل



ارفياس والحوريات

كوتوة

ستار من الفن الفرنسي المعاصر



النعمة

عبد السلام الشريف





شخصيات شعبية (خزف) – حسن شحمت



فرقة موسيقية شعبية

عبد السلام الشريف

الفهرس